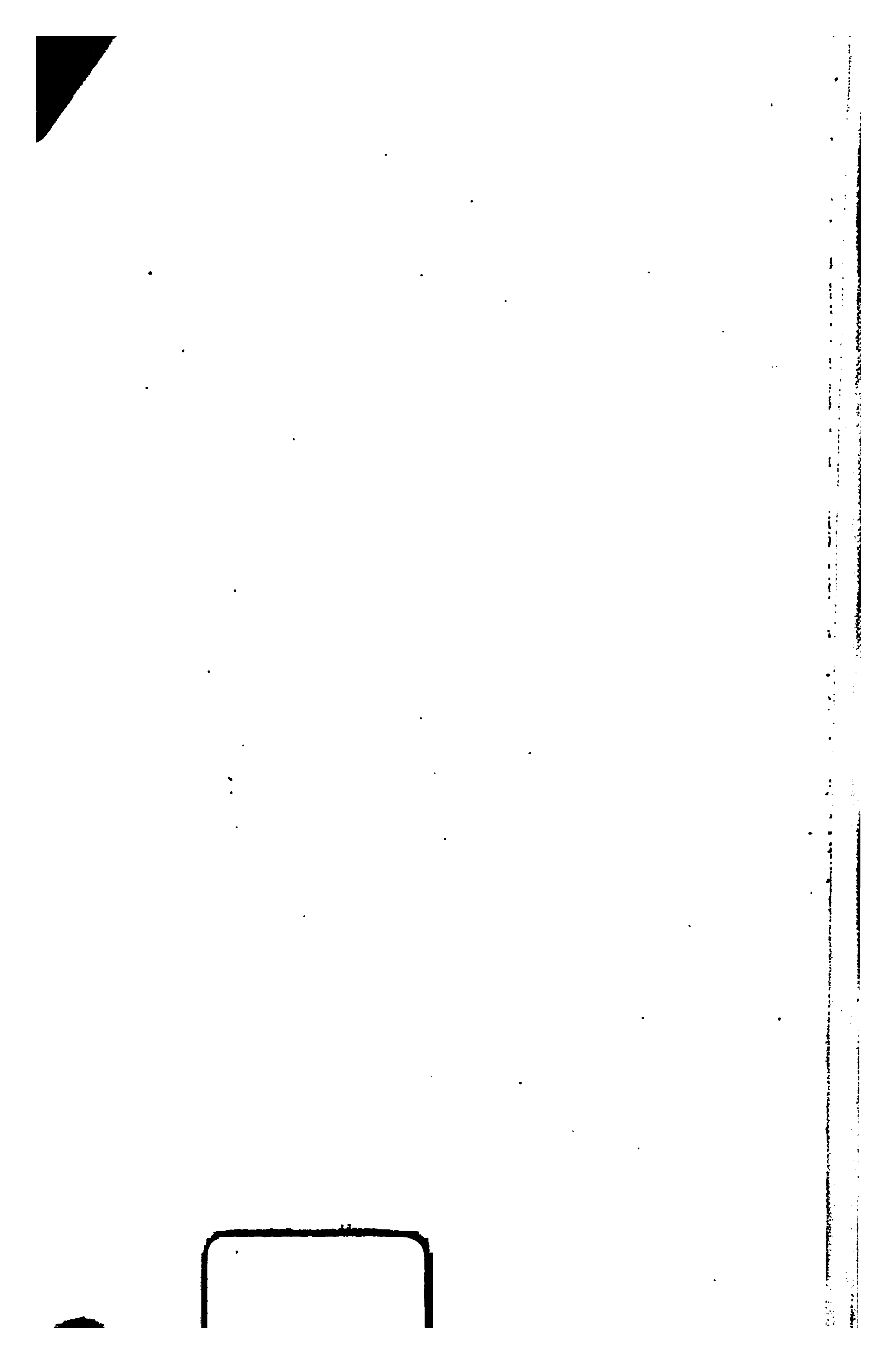
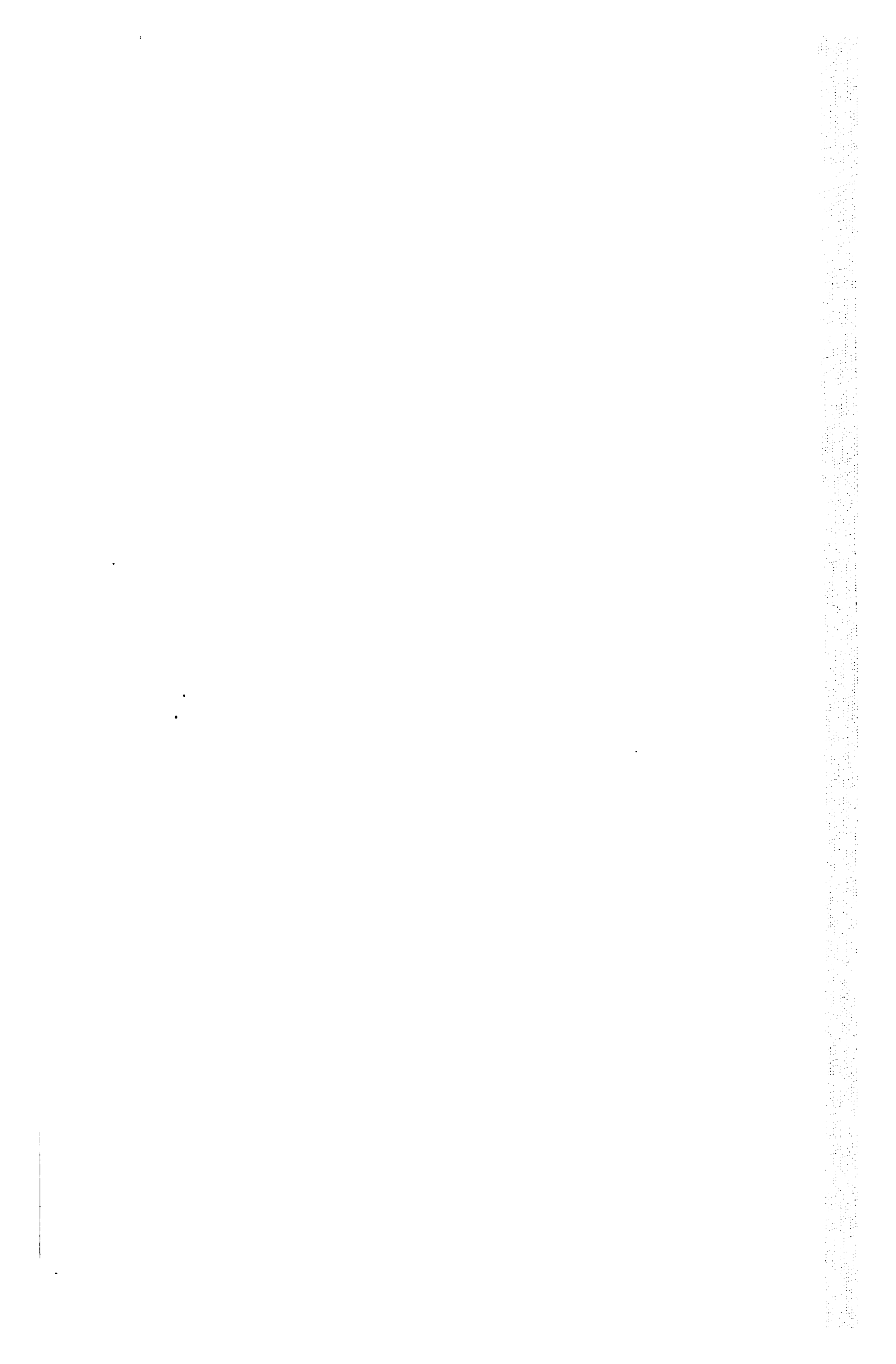
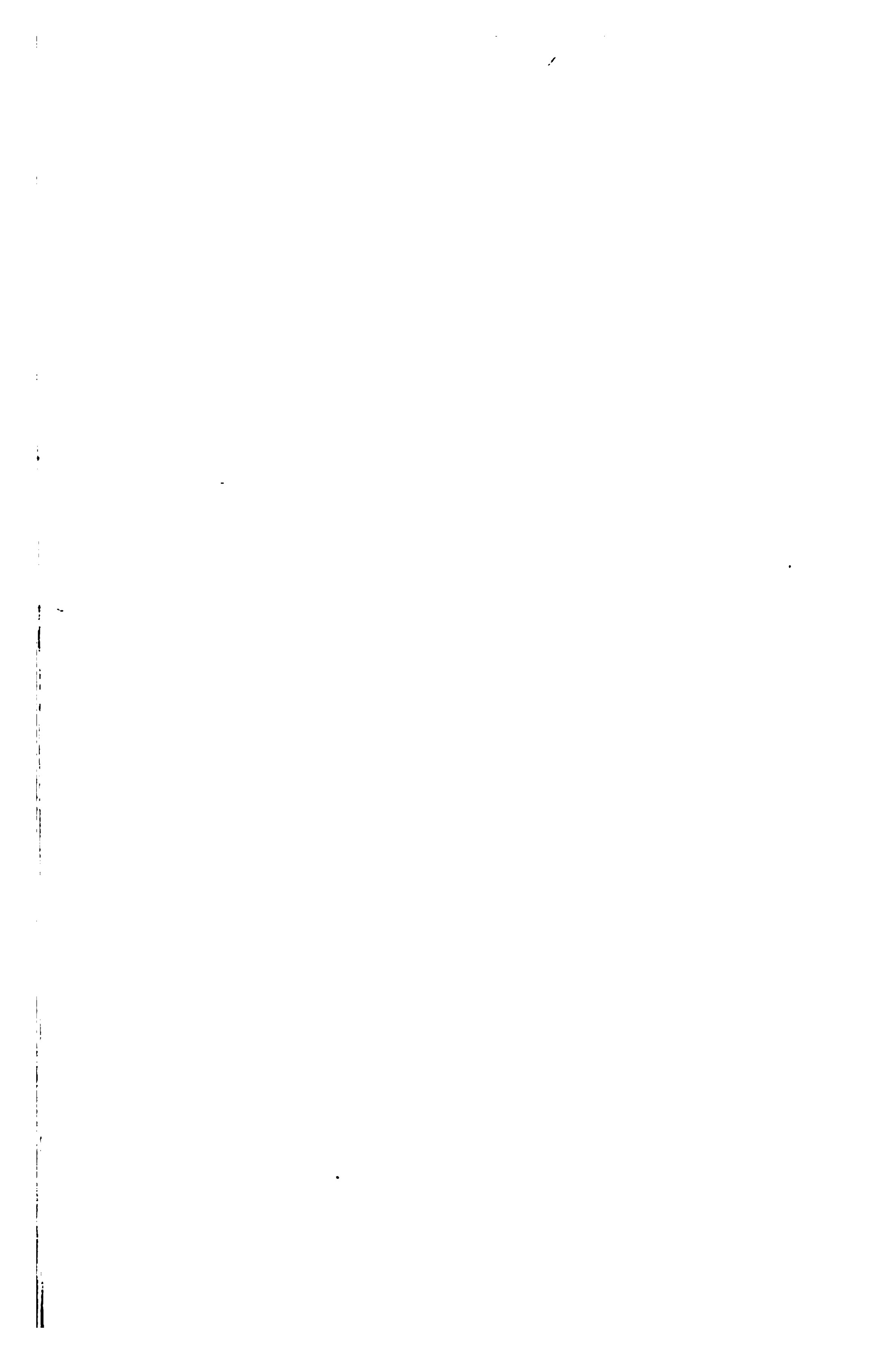
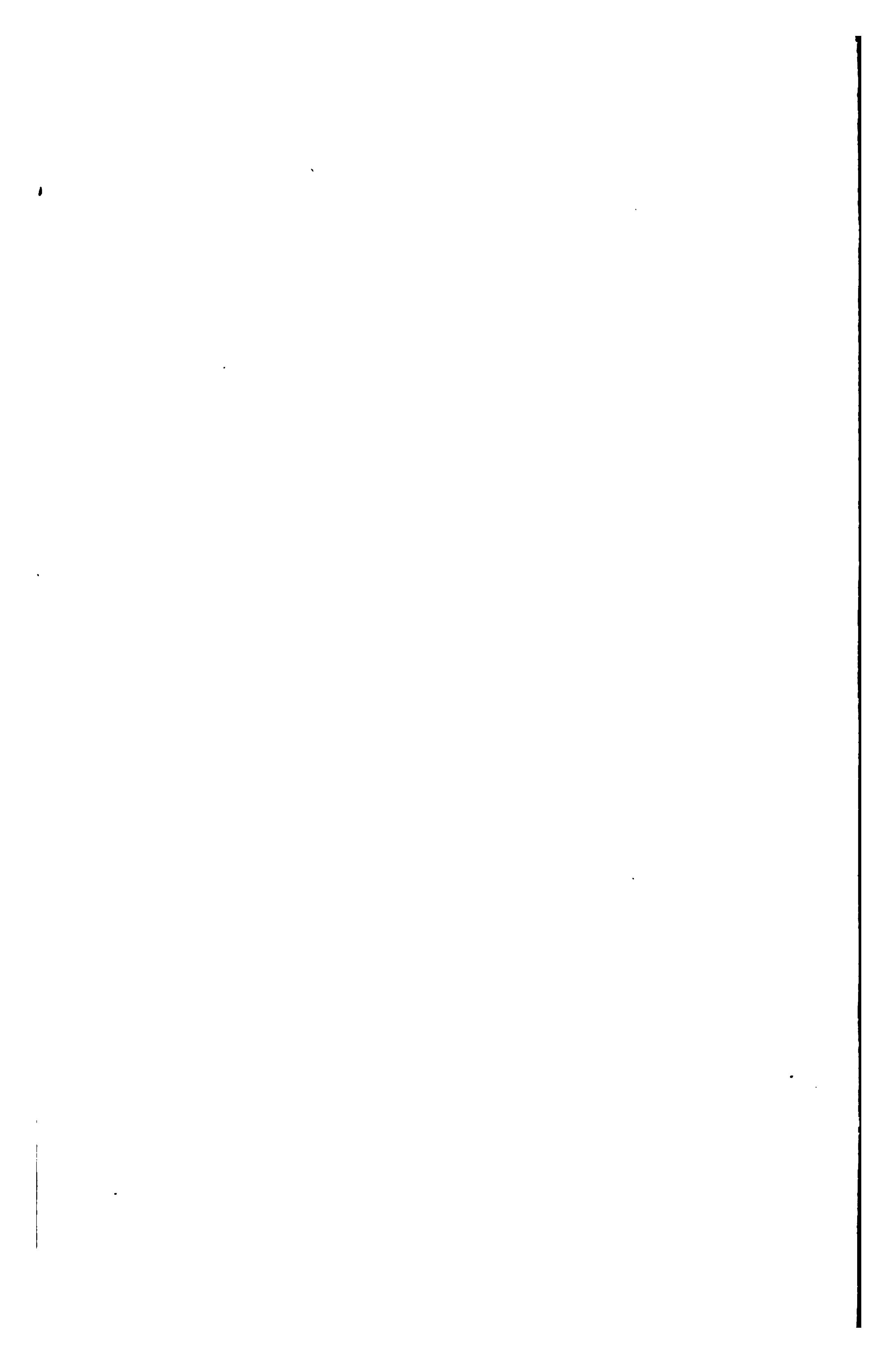










Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte.

Herausgegeben

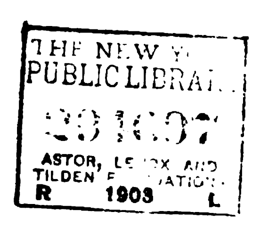
von

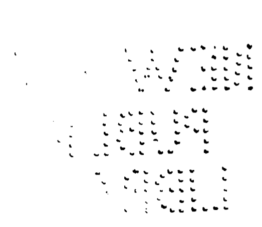
Dr. MAX KOCH,
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Neue Folge. — Band XIII.



BERLIN 1899
VERLAG VON EMIL FELBER.





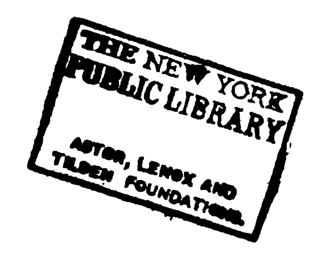
INHALT.

Abhandlungen.

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.



Abhandlungen.

Lamottes Abhandlungen über die Tragödie verglichen mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie.

Von

Eliel Aspelin.

Durch ihre bewunderten Werke gelang es Corneille und Racine der Form der pseudoklassischen Tragödie nicht nur für eigenes, sondern auch für das folgende Jahrhundert Geltung zu verschaffen. Die mehr oder weniger begabten Dichter, die ihre Werke nach dem gegebenen Muster zuschnitten, waren ihrer Sache um so sicherer, als der erstere sich nicht mit seiner dichterischeu Tätigkeit begnügt hatte, sondern ausserdem in seinen drei „discours“ über die dramatische Poesie, dieser eine Theorie gegeben hatte, deren Grundsätze für ebenso unantastlich galten wie die Trauerspiele der beiden Meister. Corneille gab vor, Aristoteles zu interpretieren, der Hauptzweck war aber wol, seine eigenen Werke zu verteidigen. Im zweiten Teil seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ hat Lessing nachgewiesen, wie wenig der grosse Tragiker der Aufgabe gewachsen war, den Stagiriten zu interpretieren. Lessings Kritik der Corneilleschen Auffassung wie des pseudoklassischen Dramas überhaupt ward für Deutschland von epochemachender Bedeutung, nicht nur infolge ihrer überzeugenden Kraft, sondern auch, und zwar in noch höherem Grade, deshalb, weil die Zeit reif war und grosse ursprüngliche Dichter bereit waren auf neuen Bahnen zu schreiten. Zudem war Lessings Kritik im tiefsten Grunde ein Kampf für nationale Selbständigkeit. In Frankreich konnte eine Kritik des dramatischen Systems während des ganzen 18. und fast eines Viertels des 19. Jahrhunderts auf keine ähnliche

Unterstützung rechnen. Während der ganzen langen Periode tritt kein einziger Dichter von solcher Ursprünglichkeit auf, dass man an ihn irgend welche Ansprüche hätte stellen können. Voltaire zersplitterte sich zu sehr und war vor allem viel zu wenig echter Dichter, um ein Neugestalter des Theaters werden zu können. Trotz seiner kritischen Begabung und trotz seiner Bekanntschaft mit Shakespeare verblieb er der treue Nachfolger Corneilles und Racines. Die Fortschritte, die in seinen Trauerspielen bemerkbar sind — in erster Linie sein Beispiel vaterländisch historische Gestalten auf die Bühne zu bringen und die Tragödie in den Dienst neu aufkeimender Ideen zu stellen — entsprangen am allerwenigsten einer Opposition gegen die grossen Vorgänger. Und wenn Voltaire sich der Ueberlieferung nicht entwand, wer sollte es dann tun? Das Vorbild dessen, der als Dichter für ebenbürtig mit Corneille und Racine galt, übte nur einen um so grösseren Druck auf die Kleineren aus. Dem grössten Kunstkritiker der Zeit Diderot gelang es allerdings eine Bresche in die feste Mauer zu legen, die die geheiligten Regeln und die „bienséance“ zwischen der tragischen Bühne und dem Leben errichtet hatten, aber sein „bürgerliches Trauerspiel“ eröffnete dem modernen Drama Frankreichs die Aussicht, ohne dass die klassische Tragödie deshalb ins Schwanken geriet. Vergeblich war auch der Ansturm der Shakespeareschen Kunst, verstümmelt und umgemodelt von Ducis wie sie war. Eine beständig fortschreitende Ermattung fand allerdings statt; aber erst Victor Hugo war der Mann, der den entscheidenden Schlag ausführen sollte.

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass man verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit einzelnen Kritikern gewidmet hat, die gegen den geltenden Geschmack Einwendungen zu machen gewagt, aber bei ihren Zeitgenossen kein Gehör gefunden hatten. Als der erste unter denen, welche an der Vollkommenheit der Corneilleschen und Racineschen Tragödie gezweifelt, wird gewöhnlich Saint-Evremond genannt. Während eines langen Aufenthaltes in England lernte er die dramatische Litteratur dieses Landes kennen und empfing von derselben einen so tiefen Eindruck, dass er, ein Zeitgenosse Racines, mit Beziehung auf die Tragödie seines eigenen Landes u. a. die oft angeführten Worte schrieb: „Il manque à nos sentiments quelque chose d'assez profond; les passions à demi touchées n'excitent dans nos âmes que de mouvements imparfaits, qui ne savent ni les laisser dans leur assiette, ni les enlever hors d'elles mêmes“. Man erinnert sich dieser Aeusserung vor allem deshalb, weil dieser Weltmann-Philosoph einer der ersten Vermittler des eng-

lischen Einflusses war, welcher von so grosser Bedeutung für Frankreich werden sollte. Dagegen pflegt man einen Kritiker des pseudoklassischen Dramas, der gewiss nächst Diderot den klarsten Blick für die Schwächen des traditionellen Systems gehabt, entweder gänzlich zu vergessen oder nur allzu flüchtig zu erwähnen. Ich meine Houdart de Lamotte, den Mann, dessen kritischer Tätigkeit, in so weit sie die klassische Tragödie berührt, diese Untersuchung gewidmet ist. Lamotte ist, so viel man weiss, niemals in England gewesen und kannte — wie man aus einigen weiter unten angeführten Worten schliessen kann — die Art des englischen Theaters nur von Hörensagen. Um so grössere Achtung verdient sein Scharfsinn und sein gesundes Gefühl, da seine Kritik selbständig ist. Dass ihm die Fähigkeit mangelte in seinen eigenen Dichtungen taugliche Muster zu geben und dass die unmittelbare Wirkung seiner Kritik wenig bemerkbar ist, kann nicht geleugnet werden. Deswegen ihn aber mit Vergessenheit zu strafen, ist doch wol zu streng. In unserer Zeit, die mit Vorliebe das Keimen der Ideen, ihr Wachsen und ihren Gang unter den verschiedenen Völkern beobachtet, hält man ja auch solche Versuche einer neuen Zeit sich Bahn zu brechen, welche scheinbar erstickt werden, einer eingehenderen Untersuchung wert. Dass Lamotte eine grössere Aufmerksamkeit verdient als die, welche ihm bisher zu teil geworden ist, dürfte das folgende darlegen.

Antoine Houdart de Lamotte wurde in Paris 1672 geboren, nahm 1709 den Platz Thomas Corneilles in der französischen Akademie ein und starb 1731. Er begann seine litterarische Laufbahn als Verfasser von Operntexten, welche Beifall fanden. Die Erfahrung im Theaterwesen, welche er sich auf diese Weise erwarb, kommt späterhin in seiner Lehre von der Tragödie zur Geltung. Er dichtete auch eine Menge von Fabeln, die nicht ganz wertlos sind, wie auch Eklogen, welche ersteren an die Seite gestellt werden. Ebenso hat er lyrische Gedichte nachgelassen, die jedoch, wie seine poetischen Werke überhaupt, bezeugen, dass seine Dichtergabe mittelmässig war. Ausser Operntexten hat er für das Theater ein paar Komödien „le Magnifique“ und „l'Amante“ geschrieben, von welchen besonders die letztere Anerkennung gefunden, und vier Tragödien. Die letztgenannten Arbeiten kamen alle in den zwanziger Jahren heraus, nämlich: „Les Machabées“ 1721, „Romulus“ 1722, „Inès de Castro“ 1723 und „Oedipe“ 1726. Die erste wurde aufgeführt, ohne dass der Verfasser sich zu erkennen gegeben hatte und erfuhr die unverdiente Ehre für ein nachgelassenes Werk Racines gehalten zu werden. Der Erfolg des Stückes war jedoch hiermit zu

Ende. „Romulus“ fand einen grösseren Beifall, während „Oedipe“ durchfiel; Inès de Castro“ ward dagegen ein Triumph. Der Stoff war glücklich gewählt und die Ausführung — auch hinsichtlich des Verses, der sonst Lamottes schwache Seite war — mit seinen übrigen Trauerspielen verglichen, vortrefflich. Der Beifall des Publikums scheint den Neid des jungen Voltaire erregt zu haben, wie man bei den Worten, die er anlässlich der ersten Vorstellung schrieb, zwischen den Zeilen lesen kann: „J'ai été à Inès de Castro, que tout le monde trouve très-mauvaise et très-touchante. On la condamne et on y pleure“ [1]). Sicher ist, dass Lamotte auch in diesem Werk, das sich lange auf der Bühne hielt, weit unter dem Standpunkte steht, den er als Kritiker der damaligen Tragödie einnimmt. Die grösste Bedeutung dieser vier Tragödien besteht darin, dass sie dem Verfasser Gelegenheit darboten, seine Aufsätze über die tragische Dichtung zu veröffentlichen. An die Spitze jeder Tragödie stellte er nämlich einen „discours à l'occasion de“ — dieser oder jener Tragödie. Und eben in diesen Abhandlungen führt er die neuen und selbständigen Gedanken aus, die hier untersucht werden sollen. Doch beschränkten sich Lamottes kritische und ästhetische Studien beiweitem nicht nur auf die dramatische Poesie. Er hat ausserdem bei verschiedenen Gelegenheiten eine Menge anderer Aufsätze über die verschiedenen Arten der Poesie ebenso wie über andere verwandte Gegenstände veröffentlicht. Von diesen ist der „Discours sur Homère“ der bekannteste, obgleich nicht zu seinem Vorteil gewürdigt, weil der Verfasser hier unter anderen seine gänzlich misslungene Uebersetzung oder richtiger Bearbeitung der Iliade zu verteidigen versucht. Von den übrigen mögen hier die wichtigsten erwähnt werden, nämlich: Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier, Discours sur l'églogue, Discours sur la fable und Réflexions sur la critique. Der Stil und die Darstellungsart in diesen Abhandlungen ist besonders klar und angenehm wie auch leidenschaftslos. Villemain äussert sich (in seinen „Discours sur les avantages et les inconvenients de la critique“) darüber folgendermassen: „L'ingénieux Lamotte avait le véritable langage et, pour ainsi dire, les grâces de la critique. Sa censure est aussi polie que sa diction est élégante“. Hierzu fügte der berühmte Litteraturhistoriker noch die Worte: „Il ne lui manquait que d'avoir raison“, welche beweisen, dass auch er es nicht verstand, Lamotte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Die eben erwähnten Aufsätze, welche nebst Lamottes übrigen Ar-

---

[1]) Desnoiresterres, Voltaire et la société au XVIII:e siècle. 2:e ed I, s. 271.

beiten in einer in Paris 1754 gedruckten Ausgabe seiner gesammelten Werke enthalten sind (wo „Théâtre“ die Vol. I—IV umfasst), sind später in einem besonderen Bande unter dem Titel: Les Paradoxes littéraires de Lamotte ou discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poëmes réunis et annotés par B. Jullien, Paris 1859, besonders herausgegeben worden. Dieser Umstand scheint jedoch bisher nicht nennenswert dazu beigetragen zu haben, sie dem Strom der Vergessenheit zu entreissen. Der Grund ist in erster Linie darin zu suchen, dass der Herausgeber nicht der rechte Mann war, Lamotte zu würdigen. Obgleich ein Repräsentant unserer Zeit, steht er dennoch fest auf den klassischen Traditionen. Wie der angeführte Titel besagt, erscheinen Lamottes Lehren auch noch Jullien, wie früher allen Dichtern und Aesthetikern des XVIII. Jahrhunderts, als „Paradoxe“ und die Noten, welche er dem Texte beifügt, beweisen mehr als hinlänglich, dass sich sein Standpunkt in vielen Stücken mehr demjenigen nähert, den der Kritiker vor anderthalb Jahrhunderten angreifen wollte, als der ästhetischen Betrachtungsweise unserer Zeit. Da dieser Sachverhalt mit der Tatsache in Widerspruch zu stehen scheint, dass Jullien es unternommen hat, Lamottes Abhandlungen neu herauszugeben, mag es gestattet sein, als Erklärung einige Zeilen aus seiner Vorrede herauszugreifen. Nachdem er bemerkt hat, dass sich Lamotte bisweilen geirrt und dass der Herausgeber in seinen Noten solches angegeben und ihn berichtigt, fährt er fort: „Der Verfasser hat nichts destoweniger das Verdienst, mehr als hundert Jahre vorher Fragen berührt zu haben, die man am Ende des ersten Viertels dieses Jahrhunderts wieder aufgenommen hat. Man hat sie in der Tat aus Deutschland wiedergeholt, geschminkt mit germanischer Gelehrtheit und auf die Spitze getrieben, wie sie Lamotte unzweifelhaft gar nicht gebilligt hätte. Im Grunde aber gab es nichts, was unser Akademiker nicht schon gesagt hätte. Somit hat Frankreich hier, wie fast auf allen Gebieten in Wirklichkeit den Weg eröffnet; er tat in dieser oppositionellen Richtung den überlieferten Ideen gegenüber alles, was vernünftigerweise getan werden konnte; und es kann daher dem Beobachter dieses Teiles unserer Litteraturgeschichte nicht gleichgültig sein, die Rolle, die unsere Landsleute darin gespielt, die Versuche, die sie gemacht, und den Grad von Wahrheit in ihren Behauptungen zu würdigen.“ Julliens Unternehmen hatte also eine patriotische Tendenz. Er wollte zeigen, dass die Deutschen in ihrer Opposition gegen den Pseudoklassizismus einen französischen Vorgänger gehabt hatten. Die Absicht ist sehr lobenswert, wie irgend eine; aber der Herausgeber hat leider sein Ziel verfehlt, weil er aus

dem Plane seiner Arbeit den Vergleich mit der deutschen Kritik ausgeschlossen und ebensowenig versucht hat, die „Paradoxe“ zu einem übersichtlichen Ganzen zu verarbeiten.

Vorliegender Versuch die Aufmerksamkeit auf Lamotte hinzulenken berücksichtigt, wie schon angedeutet, nur diejenigen seiner Aufsätze, welche die dramatische Poesie betreffen. Diese scheinen mir die wichtigsten zu sein, doch habe ich damit nicht sagen wollen, dass die übrigen Abhandlungen nicht von Scharfsinn zeugten oder dass ihnen originelle Gedanken abgingen. Im Gegenteil würden auch sie einer Untersuchung bedürfen, und erst, nachdem eine solche vorgenommen, kann der Platz des Verfassers in der Geschichte der Aesthetik bestimmt werden. Wenn derselbe zum Gegenstand eines vergleichenden Studiums gemacht wird, dürfte der alte Geschmackslehrer wol zu Ehren kommen.

Da Lamotte in seinen verschiedenen Aufsätzen bei der Behandlung der Fragen einer im voraus festgestellten Ordnung folgt, halte ich mich, mit Ausnahme von ein paar Abweichungen, an dieselbe. Die Ansichten des Verfassers werden vollständig erläutert. Die in vielen Beziehungen lehrreichen Beispiele werden jedoch meist ausgeschlossen, weil die Anführung derselben die Abhandlung doppelt so lang machen würde. An geeigneten Stellen wird der Gang der Untersuchung unterbrochen, teils um die Aussagen des Verfassers kritisch zu würdigen, teils um sie mit Lessings Auffassung zu vergleichen, insoweit dieselben Fragen in der „Hamburgischen Dramaturgie“ berührt werden. Ausserdem wird an seiner Stelle das berücksichtigt, was Voltaire gegen Lamotte angeführt hat. Im letzten Kapitel wird nach einem flüchtigen Blick auf die eigenen Tragödien des letzteren, das Verhältnis Voltaires zu seinem Vorgänger untersucht und festgestellt, welche Spuren der kritischen Tätigkeit Lamottes an seiner tragischen Dichtung wahrgenommen werden können, worauf schliesslich das Resultat der Abhandlung angegeben wird.

I.

Als Einleitung zu seinen vier Abhandlungen über die tragische Dichtung hat Lamotte einen kürzeren Aufsatz mit dem Titel: „Discours sur la tragédie“ vorausgeschickt. Dessen Inhalt ist in seinen Hauptzügen folgender:

Lamotte beginnt damit, eine Beschuldigung, die seine Beurteiler gegen ihn erhoben haben, zurückzuweisen. Weil er sich in mehreren Dichtungsarten versucht und ebenso auch Betrachtungen über dieselben angestellt hatte, hatte man ihm vorgeworfen, dass er den Anspruch er-

hebe, zugleich Muster zu geben und Gesetzgeber zu sein. Dass er jetzt seine Reflexionen über die Tragödie vorbringt und auch über die Komödie und die Oper künftighin seine Meinung zu äussern verspricht[1]), scheint allerdings nicht geeignet, ihn von der Anklage zu befreien: aber nichts destoweniger liegt ihm eine solche Vermessenheit gänzlich fern. Als Dichter hat er niemals gehofft, die grossen Meister zu erreichen, geschweige denn sie zu übertreffen. Es sind die überlegenen Genies, welche die Kunst zu ihrer höchsten Vollendung führen; aber andere, welche unter ihnen, in zweiter Reihe stehen, können dennoch, trotz der Vorzüglichkeit jener ersteren, Verdienste haben. Wenn man ihn, Lamotte, nur als einen Schüler Quinaults, Lafontaines, Corneilles, Racines anerkennen wollte, so würde er sich nicht zurückgesetzt fühlen. Seine Betrachtungen über die verschiedenen Arten der Poesie sind wiederum aus dem naheliegenden Bedürfnisse hervorgegangen, die Grundsätze, welche der Arbeit als leitende gedient haben sollten, klar zu legen. „Die meisten von denen, die sich in irgend welcher Richtung ausgezeichnet haben, sind durch ein aussergewöhnliches Talent und durch Geschmack dazu gekommen; sie haben durch Instinkt, durch ein, so zu sagen, unbewusstes Urteil, und eher durch einfaches Gefühl, als durch genaue und tiefe Reflexionen die Vollendung erreicht". Ihre Werke sind zwar mehr als Regeln: aber es lohnt sich, die Ursachen des Genusses zu erforschen, den sie uns gewähren. Denn einmal klar gelegt und erkannt, könnten sie uns zu einem ähnlichen Ziele verhelfen. Jene vorzüglichen Schriftsteller haben uns die Schönheit, die sie geschaffen, nicht selbst erklären können, denn sie haben gefühlt, aber kaum nachgedacht. Und hätten sie es auch gekonnt, so würde ihre Wirksamkeit ihnen wahrscheinlich keine Zeit zur Reflexion gewährt haben. Wie dem auch sei, so hat sich Lamotte für seinen Teil nicht blindlings poetischer Produktion widmen wollen. Aber er hat nicht nur gedacht, sondern auch seine Gedanken niedergeschrieben, „denn man hat sein Denken nie völlig zu Ende geführt, wenn man nicht so weit gekommen ist, sich deutlich auszudrücken."

Lamotte hat folglich diese Betrachtungen niedergeschrieben um selbst zu lernen und er will nicht, dass sie als etwas anderes, denn als Versuche gelten sollen.

Wenn man mit Hinsicht auf das oben Gesagte keine Veranlassung hat, der Aufrichtigkeit des Verfassers zu misstrauen, so kann man kaum

[1]) Dies Versprechen wurde nie erfüllt.

weniger daran zweifeln, wenn er noch weiter den Grund angiebt, warum er seine Reflexionen veröffentlicht. Das ist nicht aus Hochmut, aber vielleicht aus Eitelkeit geschehen, „denn welches Motiv könnte wol einen Verfasser leiten, wenn er seine Arbeiten drucken lässt, die nur auf Scharfsinn und Phantasie beruhen, wenn nicht das Streben, bei seinen Lesern Anerkennung seines Witzes und Talentes zu finden — sie haben gewiss kein andres Ziel als Beifall und Lob" (!). Diese Eitelkeit findet er im Grunde sehr gut, menschlich geredet; denn sie bringt manche Arbeiten zu Stande und man sollte nicht allzu streng sein „in der Erwartung, dass unsere Beweggründe ernsthafter werden".

Hiernach schreitet Lamotte zu der Planlegung seiner Abhandlungen und giebt erst die Gründe an, welche ihn veranlasst haben, dieselben im Zusammenhange mit seinen eigenen Tragödien zu veröffentlichen, wie auch seine Behauptungen immer durch Beispiele zu stützen, die fast ohne Ausnahme aus Corneille und Racine geholt sind. Jenes ist teils einem natürlichen Bedürfnisse entsprungen, sich wider eine falsche Kritik zu verteidigen, teils um die Darstellung persönlicher und interessanter zu machen; dieses geschieht hauptsächlich, weil ein jeder von vornherein die Werke jener Schriftsteller kennt. Da die Absicht ist, darzulegen, worauf sowol die Schönheit als die Unvollkommenheit in der Kunst beruht, will er bei diesen beiden grossen Schriftstellern auch für die letztere Belege anführen. Daher warnt er schon im voraus das Publikum vor einer blinden Bewunderung der Meister. Ihre Vollendung, welche darin besteht, dass die Schönheiten zahlreicher sind als die Mängel, ist nur relativ und bei aller Bewunderung sollen wir unser Urteil frei erhalten. Die Anmerkungen mögen bescheiden gemacht werden, aber es braucht nicht Mangel an Achtung gegen einen grossen Mann zu sein, wenn man auch gegen seine Fehler nicht blind ist. Der detaillierte Plan, der darauf folgt, kann hier übergangen werden, da er ja aus dem Folgenden ersichtlich wird. Bei der Aufnahme der Fragen schreitet er „von dem Allgemeinen zum Einzelnen".

Schliesslich äussert sich Lamotte über den Wert, den seine Reflexionen, ihre Richtigkeit vorausgesetzt, für die Tragödiendichter haben können. Er schätzt seine eigenen Abhandlungen, wie auch diejenigen anderer in dieser Hinsicht sehr gering, denn das Theater ist ihnen die beste Schule. Dort sollen sie das studieren, was gefällt und was gefallen soll. Die Kunst ist die Tochter der Erfahrung. Ausser den grossen Regeln giebt es eine Menge von kleinen Details zu beachten, welche zusammengenommen nicht weniger wichtig sind. Sie

können am besten durch Anschauen von Theatervorstellungen erworben werden. Wer nur in seinem Zimmer durch Tragödien und Abhandlungen den Gegenstand studiert, kann nicht auf einen gleichen Erfolg rechnen wie ein anderer, der das Theater fleissig besucht und dort alle die Eindrücke studiert und selbst erfahren hat, welche die Kunst hervorrufen kann. Denen, die ihre Arbeit schon fertig haben, giebt er den Rat, dieselbe, ehe sie dem Theater übergeben wird, vielen vorzulesen, um zu erfahren, welchen Eindruck sie macht, um darnach ihren Werken noch kleine Nachhilfen geben zu können. Lamotte billigt den Rat des Horaz nicht, die Arbeit lange legen zu lassen, um dann mit neuer Aufmerksamkeit dieselbe durchzugehen. Im Gegenteil ist er der Ansicht, dass die Aenderungen geschehen sollen, so lange die Erregung des Gefühls und der Sinne, die die Aufnahme des Motivs veranlasst haben, noch vorhanden ist. Lässt man die günstige Zeit verstreichen, so läuft man Gefahr den Eindruck hervorzurufen, als hätten zwei Hände an der Arbeit mitgewirkt. Der Denker und der Grammatiker erkalten nicht wie der Dichter.

Aus dem oben Gesagten gehen einige Umstände hervor, die bemerkt zu werden verdienen. Lamotte hat nichts von der Kraft und Rücksichtslosigkeit eines Reformators. Er ist sowol gegen die Gegenwart wie gegen die Vergangenheit nachsichtig. Hierin hat man ohne Zweifel eine der Ursachen für die geringe Wirkung zu suchen, welche sein Auftreten machte. Welcher Unterschied zwischen Lessing und dem feinen, artigen Franzosen, der sich nie ereifert. Lamotte schreibt seines Vergnügens wegen und aus Eitelkeit, was er auch mit liebenswürdiger Naivität eingesteht. Dies letztere ist besonders charakteristisch für den Mann aus dem „grand siècle", wo die Hofpoesie in Blüte stand. Bald sollte ja auch in Frankreich alles durch Tendenz, durch „motifs plus solides" gekennzeichnet werden, was er übrigens auch geahnt zu haben scheint.

Indessen finden sich schon in dieser Einleitung Aeusserungen, welche die gesunde Auffassung des Verfassers bezüglich der zu behandelnden Fragen andeuten. Es sind die grossen Geister, welche die Kunst vorwärts bringen, nicht die Geschmackslehrer, welchen es nur obliegt die Werke jener zu studieren. Es ist das Theater, die selbstständige Beobachtung und die Erfahrung, an die der dramatische Dichter sich halten soll; die ästhetischen Abhandlungen ersetzen sie nicht. Denn mit Reflexionen kommt der Dichter nicht weit, falls ihm Talent und Geschmack abgehen, jenes „unbewusste Urteil" und das „einfache Gefühl" d. h. die Geistesgaben, welche die Natur schenkt. So auch

Lessing, wenn er (H. Dr. 1), nachdem er das angedeutet, was für ein dramatisches Gedicht erforderlich ist, sagt: „was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und was der blos witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert“. Derselbe Gedanke liegt schliesslich in dem letzten Rate, das Verbessern der Arbeit nicht lange aufzuschieben, bis der Dichter aus der Stimmung gekommen. Dies enthält eine Begrenzung des Rechts der Reflexion hinsichtlich der poetischen Produktion — sehr beachtenswert mit Rücksicht auf die Zeit, wo die Reflexion in der Tat den Parnass beherrschte. Leider kann nicht geleugnet werden, dass dieser Auffassung von der Arbeit des Dichters, die hier Ausdruck gefunden, bisweilen im Folgenden, geschweige denn in der eigenen Dichtung des Verfassers widersprochen wird.

Das einzige Kühne in dem Aufsatze ist die Warnung vor einer allzu blinden Bewunderung von Corneille und Racine. Diese Mahnung war, wenn je etwas, an ihrem Platze. Wie gewählt aber sind die Ausdrücke!

II.

Die Abhandlung, deren Titel „Discours à l'occasion des Machabées“ ist, (Tome IV, ss. 23—68), nimmt erst die Frage von der Wahl der Handlung auf und versucht im Zusammenhange hiermit die Grenzen der Erfindung zu bestimmen.

Ein Verfasser, der sich vornimmt eine Tragödie zu schreiben, kann niemals aufmerksam genug sein, wenn es die Wahl der Handlung gilt. Die Handlung soll erstens den Vorzug der Neuheit besitzen. Wenn der Gegenstand neu ist, bildet dies für den Verfasser eine reichliche Quelle neuer Gedanken und neuer Gefühle. Es bedarf oft einer geringeren Begabung, mit neuen Einzelheiten ein originelles Motiv zu bereichern, das dieselben selbst angiebt, als einem früher behandelten Stoff nur ein neues Gewand zu geben. Zweitens soll die Handlung den Vorzug der Grösse haben. Diese aber wird nach der Bedeutung der Aufopferungen und nach der Kraft der Beweggründe gemessen, die dabei mitwirken. Wir wollen nämlich überall einen folgerichtigen und vernünftigen Grund sehen, wenn wir selbst ausser dem Spiele bleiben. So z. B. ist der Gefahren trotzende Mut der Bewunderung nicht wert, falls er nicht von Gründen gestützt wird, die zu dem, was er leidet und was er wagt im Verhältnis stehen. Somit ist der Held, der sein Leben für das Vaterland opfert, unserer Bewunderung sicher, weil die Vernunft sagt, dass das Wohl eines Volkes, demjenigen eines einzelnen voran zu stellen ist.

Ebenso werden wir von dem Mute des Ehrgeizigen eingenommen, weil der menschliche Hochmut die Ehre zu befehlen durch die grössten Gefahren nicht zu teuer erkauft glaubt. Sogar die Rache kann gross erscheinen, weil das Vorurteil uns gebietet, Beleidigungen nicht zu ertragen und die Vernunft uns die Ehre dem Leben vorziehen heisst. In einer Rache ohne Gefahr und ohne Recht sehen wir nur Niederträchtigkeit und Hinterlist. Von der Liebe veranlasste heroische Taten machen den Eindruck von Grösse, falls wir in denselben eine Erfüllung der Pflicht der Treue erblicken.

Indessen ist eine solche von der Geschichte gegebene Handlung für eine Tragödie nicht genügend. Der Dichter muss nach Bedarf neue Umstände erfinden, welche, so zu sagen, eine allzu einfache Handlung vervielfältigen und denselben Charakter und dieselbe Tugend auf verschiedene Proben stellen, aber stets in dem Geiste der Haupthandlung, so dass er ununterbrochen mittelst der Abwechslung selbst die Leidenschaft unterhält, die er zu wecken sich vorgenommen.

Hinsichtlich der Erfindung schreibt die gesunde Vernunft gewisse Regeln vor. Der Grad von Erfindung, den jeder Gegenstand zulässt, wird nach der grössern oder geringeren Berühmtheit der gegebenen Handlung gemessen. Der Grund hierzu liegt darin, dass der Zuschauer bereit ist, alles für wahr anzunehmen, was der Dichter ihm vorführt, falls er ohne eine vorgefasste Auffassung ins Theater geht — ganz so wie wir annehmen, dass ein Porträt dem Originale ähnlich ist, wenn es eine uns unbekannte Person darstellt. Wenn dagegen die Handlungen und Charaktere berühmt sind, wollen die Zuschauer die ihnen bekannten Originale wieder erkennen. Der Dichter hat daher auch nicht das Recht, sie auf Kosten dessen, was sie kennzeichnet, zu verschönen, und die Vollendung seiner Kunst ist schön zu schildern, ohne das die Aehnlichkeit leidet.

Indessen lassen auch die bekanntesten Gegenstände der Erfindung einen grossen Spielraum, indem man zu den gegebenen Haupttatsachen und Charakteren Vorbereitungen und wahrscheinliche Folgen hinzufügt. Gegenstände aber, welche den heiligen Büchern entnommen werden, stehen allein für sich da; streng genommen, sollte man an dieselben gar nicht rühren. Denn es liegt etwas Entheiligendes darin, unsere Erfindungen mit den heiligen Texten zu vermischen.

Lessing berührt diese Fragen an vielen Stellen (H. Dr. 19, 23, 24, 33). Nach ihm geht der Dichter von gewissen Absichten aus, welche er mit seiner Tragödie erreichen will, und er sucht eine Fabel, die zu denselben

passt. Gleichgiltig ist es dann, ob er dieselbe der Geschichte entlehnt oder sie ganz und gar erdichtet. Wenn der Gegenstand aus der Geschichte gewählt wird, soll das Hauptgewicht darauf gelegt werden, dass der Charakter der Absicht entspricht, die Handlung ist von geringerer Bedeutung — sie kann erfunden werden, wenn sie nur mit dem Charakter übereinstimmt. Hinsichtlich des Ausgangspunktes ist Lamottes Auffassung unzweifelhaft ästhetisch richtiger, darin nämlich, dass die Handlung aus der Geschichte mit Hinsicht auf die künstlerische Wirkung gewählt wird, zu der man dieselbe entwickeln zu können glaubt, und dass somit ein wirkliches Motiv die Phantasietätigkeit des Dichters anregen soll. Er legt, seinen Worten nach, das Hauptgewicht darauf, eine passende Handlung zu suchen, aber gebraucht oft die Ausdrücke „les faits“ und „les caractères“ als gleichbedeutend und zeigt, dass er es versteht, ein gebührendes Gewicht auf die Charaktere und ihre Folgerichtigkeit zu legen. Somit scheinen die Ansichten zusammenzustimmen, aber nichts destoweniger liegt den verschiedenen Ausdrucksweisen ein tieferer Unterschied zu Grunde. Lamotte steht auf dem Boden der klassischen Tragödie, in welcher die Situationen die Hauptrolle spielen: Lessing aber redet aus dem Gesichtspunkte des shakespearieschen Charakterdramas.

Was die Eigenschaften betrifft, welche Lamotte bei einem guten Motive für notwendig hält, war die erste bedeutend genug, um hervorgehoben zu werden, denn man hatte beinahe vergessen, Originalität zu fordern. Es war ganz gewöhnlich, dass die Dichter jener Periode immer wieder die gleichen Gegenstände behandelten. So, um ein Beispiel anzuführen, war Voltaires „Oedipe“ (1718) die siebente französische Tragödie desselben Namens und Lamottes eigene die neunte, während der Gegenstand elfmal ausser Frankreich behandelt wurde [1]). In der Darstellung dessen, was er mit der Grösse der Handlung meint, steht Lamotte auf dem moralisch-idealen Standpunkte des 17. Jahrhunderts, wie Lessing, wenn er von „Absichten“ spricht, der Denkungsart seiner Zeit huldigt, welche die dichterische Tätigkeit mit moralisch-realen Tendenzen vereinigte.

Bezüglich des Verhältnisses der Erfindung zum Historischen äussert Lessing dagegen (H. Dr. 23, 33) dieselben unbestreitbar richtigen Gedanken wie Lamotte: Was erdichtet wird, soll in Uebereinstimmung mit dem Gegebenen stehen, und dies soll in demselben Grade respektiert werden,

[1]) So giebt Père Folard in einer Dedikation an, die seinem „Oedipe“, dem achten französischen, vorgedruckt ist. Mit Recht sagt er:

C' est Oedipus, celui de tous les Rois
Qui sur la scène est monté plus de fois.

als es bekannt ist, denn, was unserer vorhergehenden Kenntnis widerstreitet, ist anstössig.

Leider äussert sich Lamotte über das Verhältnis des Dichters zur Natur nicht ausführlicher. Der Satz: die Vollendung der Kunst ist schön zu schildern, ohne dass die Aehnlichkeit vermindert wird, ist freilich im allgemeinen richtig, hätte aber ausführlicher besprochen werden dürfen. Lessing (H. Dr. 60) entwickelt diese Maxime („getreu und verschönert“) in einer Weise, welche beweist, dass er sich tiefer in die Frage hineingedacht hat. Wir werden jedoch sehen, dass Lamottes Forderung nach Natur tiefgreifend war.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Wahl der Handlung äussert sich Lamotte besonders über die Liebe in der Tragödie. Die Liebe, sagt er, scheint die einzige Zuflucht der Dichter zu sein, wenn es darauf ankommt, die Handlung eines dramatischen Gedichtes zu verlängern. Es giebt kaum eine einzige Tragödie, deren Entwickelung auf andren Motiven beruht, und die Ausländer sind mit Vorwürfen über die daraus herfliessende Einförmigkeit nicht sparsam. Die Ursache dazu, dass die französischen Schriftsteller die Liebe bisweilen auch mit völlig widersprechenden Gegenständen zusammenbringen, liegt, dem Vermeinen des Verfassers gemäss, hauptsächlich in der Lust, den Damen zu gefallen. Diese bilden einen grossen Teil der Zuschauer, und noch dazu den Teil derselben, der den anderen nach dem Theater zieht. Die Frauen aber interessierten sich für nichts als für die Liebe; alles andre sei ihnen fremd und gleichgültig (!). Da nun hierzu kommt, dass die Liebe auch auf die Männer einen mächtigen Eindruck macht, so mahnt ja alles den Dichter, dieses Gefühl zu behandeln, das, gut geschildert, ihm fast aller Beistimmung sichert.

„Uebrigens kann die Liebe, von dem Geschmacke des einen Geschlechts oder einer einzelnen Nation unabhängig, an den meisten Ereignissen ihren Teil haben, ohne dass die Wahrscheinlichkeit dadurch verletzt wird; sie ist eine gar zu natürliche und allzu allgemeine Leidenschaft, um irgendwo ganz fremd zu erscheinen. Unser Fehler liegt daher weniger darin, dass wir die Liebe auf der Bühne darstellen, als vielmehr darin, dass wir nicht mit hinlänglicher Abwechselung zu Wege gehen. Im allgemeinen schildern wir allerdings Männer, die lieben, aber nicht diesen oder jenen Mann; und darum sehen wir in einer grossen Anzahl von Stücken und bisweilen sogar in demselben Stücke dieselbe Person unter verschiedenen Namen, in verschiedenen Situationen. Ein Verfahren, das Abwechselung bewirken würde, wäre, die Liebe mit

anderen Leidenschaften und anderen Interessen, mit verschiedenen nationalen und einzelnen Charakteren zu kombinieren, in der Weise, dass in einem jeden Falle bei den Personen eigenartige Regungen und Entschlüsse hervortreten, welche nicht nur von der Liebe, sondern von mehreren mit derselben vereinigten Ursachen abhingen — mit anderen Worten, so dass man nicht nur einen Liebhaber im allgemeinen, sondern diesen oder jenen verliebten Mann sehen würde.“ In dieser Hinsicht steht Corneille, nach Lamottes Ansicht, weit über Racine.

Hier darf man sagen, dass Lamottes Scharfsinn zum erstenmale hervortritt, um auf den schwächsten Punkt der pseudoklassischen Tragödie, die schematische Charakterbehandlung, hinzuweisen. Bei der Besprechung von Racines Dichtungsart sagt Taine[1]): „Il saisit quelque passion simple, la fierté, l' emportement, la jalousie tyrannique, la fidélité conjugale, la pudeur, et en fait une âme; la personnage n' est rien d' autre ni de plus.“ Dies betrifft das ganze System, obgleich der Unterschied, den Lamotte zwischen Corneille und Racine macht, nicht ohne Grund ist. Sonst ist die Rechtfertigung der Liebe in der Tragödie — auf Grund der Natürlichkeit und Allgemeinheit dieser Passion — völlig befriedigend und zeigt, dass Lamotte in diesem Falle, wie in vielen anderen — auf diesem Gebiete — weit über Voltaire stand. Dieser eifert stets wider die Liebe und bemüht sich, Tragödien zu schreiben, in denen keine Liebe vorkommt, während er andrerseits für seine liebeglühende „Zaïre“ keinen anderen Grund hat als den, welchen Lamotte zur Erklärung angiebt, warum die Franzosen wieder und wieder die Liebe schildern — den Wunsch, dem Publikum und besonders den Damen zu gefallen. In seinem Eifer gegen die Liebe stützt sich Voltaire auf Corneille, der bekanntlich meinte, dass „die Würde dieser Dichtungsart irgend ein grosses Staatsinteresse oder eine edlere und männlichere Passion erforderte als die Liebe“ und dass diese folglich, wenn sie vorkäme, sich mit dem zweiten Range begnügen solle. (Disc. du poême dramatique.) Lamotte tritt zwar nicht direkt gegen Corneille auf — hier ebensowenig wie anderswo —, giebt aber dennoch den richtigen Gesichtspunkt an.

Darauf geht Lamotte zu der Kardinalfrage der klassischen Tragödie über und beginnt: „Ich wage hier ein Paradoxon auszusprechen, das nämlich, dass man unter den ersten Regeln des Theaters die wichtigste fast vergessen. Man spricht gewöhnlich nur von den drei Einheiten, der des

---

[1]) H. Taine, Nouveaux essais de critique et d' histoire, Paris, Hachette et Cie., p. 179.

Raumes, der Zeit und der Handlung, während ich eine vierte hinzufügen möchte, ohne welche alle die drei übrigen unnütz sind, die schon allein eine grosse Wirkung zu Stande zu bringen vermöchte. Dies ist die Einheit des Interesses, die die wirkliche Quelle der dauernden Erregung ist, ohne welche die drei anderen Bedingungen, wenn auch aufs sorgfältigste erfüllt, ein Werk nicht davor schützen würden, ermüdend zu werden.

„Die Einheit des Raumes ist weit davon entfernt, wesentlich zu sein, vielmehr tut sie gewöhnlich der Wahrscheinlichkeit grossen Eintrag. Es ist nicht natürlich, dass alle Teile einer Handlung in einem und demselben Raume oder an demselben Platze vorsichgehen. Nur mit Hilfe von stets wiederholten und wahrscheinlich gemachten Zufälligkeiten, auf Grund von Vorbereitungen versammelt man verschiedene Personen auf demselben Platze, um daselbst in einem bestimmten Augenblicke, nach dem Bedürfnisse der Intrigue, Dinge zu tun und zu sagen, die anderswo hätten gesagt und getan werden müssen. Wenn man aufmerksam ist, so wird man finden, dass die grössten Dichter, trotz aller Hilfsmittel der Kunst, das Passende verletzen, um dieser angeblichen Regel zu folgen."

Bedeutungslos ist die Behauptung, dass die Zuschauer, weil sie den Platz nicht verändern, nicht annehmen könnten, dass die Schauspieler es tun. Die Erfahrung giebt einen völlig befriedigenden Bescheid. In der Oper kommen oft Szenenveränderungen vor, und dies ist sogar eine Regel für diese Art Werke. Erscheint die Handlung deswegen weniger wahr, fühlt sich die Einbildungskraft darum verletzt? Im Gegenteil wird die Illusion nur stärker, anstatt etwas zu verlieren, und dies beweist, dass wir uns daran gewöhnen, was uns behagt, und dass wir uns Phantasieprinzipien machen, wenn wir in einer Art von Theaterstücken das verurteilen, was wir in einer anderen billigen.

„Ich möchte deswegen in vielen Fällen die dramatischen Schriftsteller dieser gezwungenen Einheit entledigen, welche dem Zuschauer oft Teile der Handlung raubt, die er gern zu sehen wünschte und die nur durch Erzählungen, immer weniger wirksam als die Handlung selbst, ersetzt werden können.

Die Einheit der Zeit ist nicht vernünftiger, besonders, wenn man auf dieselbe ebenso streng hält, wie auf die Einheit des Raumes. In diesem Falle müsste die Zeit der Handlung dieselbe sein wie die der Darstellung und dies nach denselben Gründen, auf welche man die Einheit des Raumes stützen will. Und freilich, wer nicht zugiebt, dass

der Zuschauer, der seinen Platz behält, annehmen könne, dass die Schauspieler denselben verändern, wie sollte er dann eher annehmen, dass die Spielenden fünf oder sechs Stunden oder eine ganze Nacht ausserhalb ihrer Gegenwart zugebracht haben, während er nur einige Augenblicke erlebt hat? Weil es sich aber nicht denken lässt, dass sich die verwickelten Intriguen, welche wir fordern, um unsere Aufmerksamkeit und Neugier zu spannen, binnen einer oder ein paar Stunden anknüpfen und auflösen, hat man der Einheit der Zeit eine grössere Ausdehnung gegeben als der des Raumes. Zu Gunsten der Bequemlichkeit der Dichter hat man sogar 24 Stunden zugegeben; aber es giebt Gegenstände, welche man nicht auf dieses Mass beschränken kann, ohne ihnen Gewalt anzutun.

Was könnte man, ruft Lamotte aus, dem Geschmacke einer Nation vorwerfen, die eine Ausdehnung der Zeit, welche wahrscheinlich wäre und im Verhältnis zur Natur des Gegenstandes stünde, jenem eiligen Lauf der Ereignisse vorzöge, der keinen Schein von Wahrheit hat? Lass eine Person im ersten Aufzuge beleidigt worden sein, und lass sie am Anfange des zweiten kommen und sagen, es seien zwei oder drei Tage seit dieser Begebenheit verstrichen, dass er die aber zu den Vorbereitungen seiner Rache verwendet hat; lass zwischen zwei Aufzügen eine Schlacht stattgefunden haben, deren Ausgang man vor dem folgenden Tage nicht hat erfahren können — ich weiss, dass man grosse Gefahr damit liefe, sich solche Freiheiten zu nehmen, ich weiss aber auch, dass es keine wirklichen Fehler wären. Mit ein wenig Nachdenken oder Gewohnheit würde man auf diese Annahmen eingehen und man würde vielleicht dadurch Gedanken und Gefühlen einen weiteren Spielraum eröffnen, indem der Dichter von dem Drucke der Vorbereitungen befreit würde, welche gewöhnlich einen so grossen Raum in den Stücken einnehmen.

Ist es aber nötig hierüber Vermutungen auszusprechen? Wir haben uns schon lange in jene Annahmen gefügt. Auch die Einheit der Zeit, die für die Tragödie so streng anbefohlen, ist sie nicht in der Oper verletzt, ohne dass man darüber klagt? Das Herz ist nicht Sklave der Regeln, die der Verstand ohne seine Einwilligung ersonnen, es kostet ihm nichts, sich alle diejenigen Illusionen zu machen, die für seinen Genuss nötig sind.

Soll ich weiter gehen? Ich würde mich nicht wundern, wenn ein gesund denkendes, aber weniger litterarisches Volk sich darein fügen würde, Coriolans Geschichte auf viele Aufzüge verteilt zu sehen: Im ersten Aufzuge dieser Senator von den Tribunen angeklagt, von den Consuln und den Mitbürgern verteidigt, die er gerettet, und schliesslich

vom Volke zu ewiger Landesverweisung verurteilt; in dem zweiten, die Verzweiflung der Familie und der düstere, schreckliche Schmerz, mit dem er von derselben scheidet; im drittten, die hochgesinnte Kühnheit, die er an den Tag legt, indem er sich dem Anführer der Volsker vorstellt, den er so viele Male besiegt, und sein Leben in die Hände derselben giebt, falls er sich nicht zum Werkzeug der Rache des Volskers hergeben will, wie auch die Achtung dieses Anführers vor einem so grossen Mann, indem er für eine Ehre ansieht, den Befehl über die Truppen mit diesem zu teilen; in dem vierten, der Held vor den Pforten Roms, das er belagert und dem Untergang nahe gebracht hat — die Deputationen der Consuln und Priester; und am Ende die Bitten und Tränen einer Mutter, die für Rom Gnade von einem Sohne erlangt, welcher im Augenblicke der Einwilligung wol weiss, dass die Volsker ihn für seine Milde wie für einen Verrat strafen werden.

Diese Geschichte, die der Leser nicht abbrechen will, nachdem er einmal angefangen hat, würde auf dieselbe Weise bei der Bühnendarstellung fesseln, und die Aufführung würde in schlagender Weise das, was die Tyrannei der Regeln in die Form der Erzählung zu kleiden nötigt, als wesentliche Teile der Handlung vor die Augen stellen.

Lamotte will hiermit nicht gesagt haben, dass diese Regeln völlig unnütz seien. Sie bilden jedoch eine Kunst, und ihr vornehmster Nutzen ist, mittelmässige Begabungen von der Tragödie abzuschrecken. Sie sind ein Probierstein für das erforderliche Talent. Zweitens bilden sie, genau beobachtet, einen grossen Teil unseres Genusses. Die Stücke gefallen uns als vernunftgemäss, und weil wir erkennen, wie grosse Schwierigkeiten der Dichter hat überwinden müssen. Er erhebt daher nicht den Anspruch, diese Regeln zu vernichten; er will nur sagen, man soll nicht mit einem solchen Aberglauben auf ihnen bestehen, dass man sie nicht einer wesentlicheren Schönheit opfern wolle.

Die Einheit der Handlung ist unzweifelhaft von fundamentalerer Natur, und man möchte erst glauben, dass dieselbe mit der des Interesses zusammenfalle. Ich glaube jedoch nicht, dass es dieselbe Sache ist. Wenn mehrere Personen an einem und demselben Ereignisse in verschiedener Weise interessiert sind, und wenn sie gleich wert sind, dass ich an ihren Leidenschaften Teil nehme, so ist eine Einheit der Handlung, nicht aber die des Interesses vorhanden, weil ich in diesem Falle einige aus dem Gesicht verliere, um anderen zu folgen, und so zu sagen, auf zu vielen Seiten hoffe und fürchte.

Eine Dame sagte eines Tages von einer Tragödie, die ihr schön vorkam, dass sie nur etwas daran auszusetzen habe, nämlich, dass darin zu viele Helden aufträten. Diese eigentümliche Aeusserung enthielt einen sehr verständigen Gedanken; sie meinte mit Helden Personen, welche auf ihre Bewunderung und ihr Mitleid Anspruch machen; und da sie nicht wüsste, für wen sie Partei nehmen sollte, fehlte dem Eindrucke, den sie von einem jeden derselben erfuhr, hinlängliche Bestimmtheit und Kraft, sie dermassen zu interessieren, wie sie es gewünscht hätte.

„Aber worin besteht denn die Kunst der Einheit, von der ich rede? Darin, falls ich mich nicht irre, dass man gleich vom Beginn des Stückes dem Verstand und Herzen den Hauptgegenstand angiebt, womit man jenen beschäftigen und dieses rühren will" - - — „ferner darin, keine anderen Personen einzuführen, als solche, die die Gefahr vergrössern oder sie mit dem Helden teilen; den Zuschauer mit diesem Interesse immer zu beschäftigen, so dass dasselbe in jeder Scene gegenwärtig ist, und dass man darin keine Rede gestattet die unter dem Vorwand der Verschönerung, den Sinn von diesem Gegenstande ablenken könnte; und schliesslich auf diese Weise bis zur Lösung vorwärts zu schreiten, wo man das höchste Mass von Gefahr und die höchste Anstrengung von Seiten der Tugend verwenden soll, welche die Gefahr besiegt. Ich zweifle nicht daran, dass die höchste Kunst der Tragödie eben hierin besteht, und dass bei übrigens gleicher Schönheit diejenige, in der diese Bedingungen am besten erfüllt sind, weit über den andren steht.

Zuweilen möchte ein Verfasser glauben, er könnte, nachdem er die Führung des Hauptinteresses auf einige Augenblicke unterbrochen, den Schaden dadurch ersetzen, dass er bald mit um so grösserer Lebhaftigkeit auf dasselbe zurückkomme: aber er soll sich darauf nicht verlassen. Diese erstrebte Wärme eines wiedererwachenden Interesses würde die Wirkung nicht haben, auf welche er hofft; denn es gilt, wieder von vorn anzufangen, wenn man ein einmal erkaltetes Herz auf denselben Standpunkt der Rührung zurückführen will, worauf es sich vorher befand. Es taugt nicht, so nachzulassen und wiederanzuziehen, wenn man tiefe Eindrücke erwecken will; anstatt immer an dieselbe Stelle anzuschlagen, soll man es von Eindruck zu Eindruck zu dem höchsten Grade der Empfindung führen, deren es fähig ist."

Lamotte hätte vielleicht bei der Behandlung dieser Kardinalregeln der pseudoklassischen Tragödie ausführlicher sein können; aber gerechter Weise muss zugegeben werden, dass er in der Hauptsache alles angeführt, was zu sagen war, und was nach ihm gesagt ist, um ihre Wert-

losigkeit und Unvernunft zu beweisen. Aber selten hat gesunder Verstand zu tauberen Ohren gesprochen.

In der Vorrede der Ausgabe seines „Oedipe“ vom Jahre 1730 ist Voltaire wider Lamotte aufgetreten. Der Ton, in welchem er sich über den reformierenden Kritiker auslässt, ist besonders achtungsvoll. „Weil Lamotte“, sagt er, „Regeln aufstellen will, welche denjenigen völlig widerstehen, die unsere grossen Meister geleitet haben, ist es angemessen, die alten Gesetze zu verteidigen, nicht deswegen, weil sie alt sind, sondern weil sie gut und notwendig sind und in einem Manne von solchem Verdienste einen fürchterlichen Gegner haben könnten“. Die Achtung, welche in diesen Worten und auch anderswo hervortritt, hindert Voltaire dennoch nicht, die Einheiten vermittelst der alten falschen Beweise zu verteidigen. — Der Zuschauer kann nicht mehr als einen Gegenstand d. h. eine Handlung jedesmal auffassen, eine Handlung kann nicht an mehreren Stellen vor sich gehen, und natürlicherweise kann nicht die Zeit mehr als eine sein — woraus auch das Resultat folgt, dass es die besiegte Schwierigkeit ist, wonach der Wert der tragischen Dichtung zu messen ist. „Ich bewundere, dass ein Mann an einer einzigen Stelle und an einem einzigen Tag ein einziges Ereignis hat vor sich gehen lassen können, welches ich mit meinem Verstand ohne Mühe fasse und für welches mein Herz sich gradweise interessirt. Je besser ich einsehe, wie schwer diese Einfachheit zu erreichen war, desto mehr entzückt sie mich (!)“ — — Dies genügt vollkommen, um den Standpunkt Voltaires im erwähnten Aufsatze (er war jedoch schon in England gewesen und hatte Shakespeare kennen gelernt) zu charakterisieren, den Jullien (1857) „un morceau qui peut passer pour un chef-d'oeuvre de pensée, de style, de bonne critique et de politesse“ nennt.

Man sollte meinen, dass Lamottes Hinweisung auf die Oper Voltaire und andere zum Nachdenken hätte anregen müssen. In der Oper war es ja Regel, die Gesetze zu verletzen, welche für die Tragödie als unumgänglich galten und die Erfahrung zeigte, dass die Illusion darunter nicht litt; nichtsdestoweniger aber behauptete man, dass die Tragödie keine Illusion hervorrufen könne, wenn die Regeln nicht respektiert würden.“ „Das heisst, scheint mir,“ sagt Voltaire, „eine regelrechte Regierung nach dem Vorbild einer Anarchie reformieren zu wollen.“ Jullien seinerseits äussert: „L'exemple de l'opera ne prouve rien du tout, qu' à la condition de faire descendre le mérite de composition d'une tragédie au niveau de celui qu'exige un opéra“. Keiner von beiden geht der Sache auf den Grund. Sie sehen nicht oder wollen

nicht das Unsinnige darin sehen, dass die Illusion bei verschiedenen Arten von dramatischer Poesie auf verschiedenen Bedingungen beruhen solle.

Bei dem Anblicke dieser Hartnäckigkeit und Uebereinstimmung des Klassikers aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit demjenigen aus der Mitte des 19., muss man Lamotte Bewunderung zollen. Nimmt man auf die Zeitverhältnisse und die Umgebung Rücksicht, dann muss sein Scharfsinn und seine Kühnheit doppelt geschätzt werden, und man kann sich nicht darüber wundern, dass er mit versöhnlichen Worten das Aggressive seiner Kritik zu mildern versucht.

Aber unser Verfasser beweist nicht nur das Nutzlose der vorgeschriebenen Einheiten, sondern besteht auf der „Einheit des Interesses“, als über denselben stehend und allein unbedingt notwendig. Voltaire behauptete, dass die Einheit der Handlung mit der des Interesses zusammenfalle, während Lamotte die letztere als etwas besonderes ansah. Jeder hatte auf seine Weise Gründe für sich. Es hängt davon ab, was man unter Handlung versteht. Den französischen Klassikern war die Handlung nur eine Katastrophe, eine beherrschende Situation, zu deren Vorbereitung der Dichter so viele vorhergehende Situationen von allmählich steigender Bedeutung und Spannung erfinden sollte, wie es die Fünfzahl der Aufzüge forderte. So aufgefasst, musste allerdings die Einheit der Handlung mit der des Interesses zusammenfallen, dass Lamotte aber in der Tat die grössere Freiheit des echten Dramas bezweckte, ersieht man aus seinem Entwurf eines Planes zu einer Tragödie „Coriolan“. In diesem Entwurfe sieht Voltaire drei Handlungen (Jullien nicht weniger als fünf), während Lamotte die Annehmbarkeit desselben durch die Einheit des Interesses begründet, welche darin zu Tage tritt. Die moderne Aesthetik besteht auch auf der Einheit der Handlung, aber die Handlung wird nicht eng aufgefasst wie zur Zeit des Klassizismus — die Einheit derselben wird nämlich eben durch die Einheit des Interesses bedingt. Lamotte sah hierin nicht völlig klar. Auch er fasste überhaupt den Begriff der Handlung ebenso eng wie Voltaire auf, und daher glaubte er, auf die Einheit des Interesses als etwas Besonderem für sich bestehen zu müssen. Weil er keine andere dramatische Literatur als die französische studiert hatte — weder der griechischen noch der spanischen, geschweige denn der englischen wird von ihm Erwähnung getan — war es ihm schwer, den richtigen Ausdruck zu finden; seine Auffassung aber tritt deutlich hervor. Er forderte wie gesagt, auch hinsichtlich der Handlung eine grössere Freiheit. In seiner Antwort auf Voltaires schon angeführten Einwand, betreffs der Einheit des Interesses, sagt

er: „Meine Ansicht in diesem Punkte ist nur die, dass die Einheit eines grossen Interesses schon an sich gefallen könne, während die drei Einheiten als solche (sèchement) beobachtet an und für sich die Zuschauer nicht erwärmen würden. Als Beispiel führt er unter anderem auch Corneilles „Cid“ an, wo er nicht nur die Einheit des Raumes und der Zeit, sondern diejenige der Handlung vermisst, wo aber dennoch die Einheit des Interesses vorherrscht.

Wie ich schon sagte, ist der Entwurf zum „Coriolan“ der beste Beweis dafür, dass Lamotte wirklich die vollständige Befreiung des Dramas erstrebte. Aus der Antwort auf Voltaires Kritik mögen daher noch folgende Zeilen herausgegriffen werden: „Alles was ich hier angeführt habe, erklärt, wie ich dazu gekommen bin, anzunehmen, dass der „Coriolan“ wie ich denselben skizziert und von den Einheitsregeln frei gemacht, einem denkenden Volke, das sich um Regeln weniger kümmert, gefallen könne. Sie rufen aus, dass ein denkendes Volk nicht unterlassen kann, Regeln zu lieben. Gewiss, mein Herr, falls die Regeln Vernunft in sich trügen; da dieselben aber nichts als willkürliche Anordnungen sind, kann man sehr gut gesunden Verstand haben, ohne auf denselben zu bestehen.“ Das sind ja deutliche Worte!

Als besonders interessanter Zufall mag es erscheinen, dass Lamotte die Sage von Coriolan zum Motiv genommen hat, um den Plan einer von den „Regeln“ unabhängigen Tragödie leicht zu skizzieren. Der Plan trifft zwar nicht völlig mit dem der Shakespeare'schen Tragödie zusammen, weil sie sich aber beide nahe an die Geschichte gehalten haben, ist eine grosse Uebereinstimmung entstanden. Ein Grund zu der Annahme, dass Lamotte das berühmte Gedicht Shakespeares gekannt hätte, ist nicht vorhanden, denn wie schon erwähnt, man hat keinen Beweis dafür, dass er mit der englischen Dramatik Bekanntschaft gemacht hätte.

In seiner langen Recension von Voltaires „Mérope“ kommt Lessing dazu, ausführlicher von den Einheiten zu reden (H. Dr. 44. 45. 46). Er zeigt dort, was für Unwahrscheinlichkeiten sie verursachten, und wie die französischen Dichter versuchten, die Schwierigkeiten zu umgehen, um eine Regelmässigkeit zu erreichen, die im Grunde doch nur scheinbar war. Bezüglich der Einheit der Zeit sagt er, dass es nicht genug ist, dass physische Einheit gewahrt werde; dazu müsse noch die moralische kommen, deren Verletzung einem jeden fühlbar sei. Unter moralischer Einheit versteht er dasselbe, was Lamotte mit seiner Forderung einer Zeitdauer meint, die der Natur des Gegenstandes entspricht. Im grossen und ganzen fallen die Ansichten Lamottes und Lessings über diese beiden

Einheiten völlig zusammen. Mit seiner grösseren Wissenschaftlichkeit geht Lessing jedoch in der Erörterung der Frage weiter, indem er hervorhebt, dass die Einheit des Raumes und die der Zeit bei den Alten, sozusagen, nur Folgen der Handlung waren und schwerlich genauer beobachtet worden wären, falls nicht die Verbindung der Tragödie mit dem Chor hinzugekommen wäre. Der Zwang, welcher dadurch den Tragikern auferlegt wurde, führte zur möglichst grössten Vereinfachung der Handlung, wodurch auch die Wahrscheinlichkeit gewahrt wurde. Auf die Franzosen haben dagegen die „wilden Intriguen“ der spanischen Stücke gewirkt, und sie waren nicht mit derselben Einfachheit zufrieden wie die Alten, während sie dennoch zugleich die Einheit des Raumes und der Zeit nicht als eine Folge der Einheit der Handlung auffassten, sondern als unumgängliche Bedinguugen der Darstellung einer Handlung. Die dritte Einheitsregel behandelt Lessing nicht weiter. Dennoch tritt seine Ansicht hierüber an mehreren Stellen hervor.

Die hier kurz angedeutete Gedankenfolge beschliesst Lessing mit den Worten: „Die strengste Regelmässigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen.“ Wir haben oben gesehen, dass Lessing die Charaktere und ihre Entwickelung für die Hauptsache im Drama ansah und daher stellt er ihre Folgerichtigkeit als eine wesentliche Forderung den unwesentlichen Regeln gegenüber auf. Im Folgenden werden wir sehen, wie auch Lamotte auf die Konsequenz der Charaktere Gewicht legt, wenn es gilt, das Interesse zustande zu bringen, auf dessen Einheit er besteht. Man kann darum sagen, dass Lessings Worte im grossen und ganzen dasselbe enthalten, was Lamotte mit seiner vierten Einheit meint. An einer anderen Stelle (H. Dr. 16) lauten auch die Worte unmittelbarer übereinstimmend, nämlich in dem Satze: „Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist der, dass er uns kalt lässt; er interessiere uns, und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will“. Somit sehen wir, dass Lamotte in Hinsicht auf die Kritik der „Einheiten“ in der Tat alles das hervorgehoben, was auch Lessing von ihnen zu sagen hat. Dass Lessing in seiner Art, dieselben zu bekämpfen, selbständig ist und keine Nachsicht mit dem Vorurteil hat, verringert das Verdienst Lamottes nicht.

Zuletzt mag erwähnt werden, dass auch Lessing (H. Dr. 1) auf die Mittel dringt, durch welche Lamotte die Einheit des Interesses gefördert wissen will. So darf das Mitleid und die Bewunderung des Zuschauers nicht auf allzu viele Personen verteilt werden. Gegen diese Regel hatte z. B. der junge Dichter Cronegk gefehlt, als er in einer Tragödie „Codrus“

ausser dem Titelhelden auch mehrere andere Personen hatte ebenso bereit sein lassen, ihr Leben für das Vaterland zu opfern. Zweitens soll die Entwickelung der Leidenschaften ohne Sprung in einer so illusorischen Steigerung fortgehen, dass der Zuschauer interessiert werden muss, ob er will oder nicht. Hiervon aber in einem anderen Zusammenhange mehr.

Die letztere Hälfte der Abhandlung wird ausschliesslich der Versifikation gewidmet, welchem Worte Lamotte eine weite Bedeutung giebt.

Was der Verfasser hier äussert, ist nicht von gleichem Interesse, wie das Vorhergehende. Indessen werde ich die Hauptzüge nebst den einzelnen Stellen anführen, welche Lamotte als über seiner Zeit stehend zeigen, denn an solchen fehlt es auch hier nicht.

Die Versifikation kann von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden: erstens als die Kunst, den Gedanken unter einen gewissen Zwang zu binden, worauf die Versform beruht; zweitens als Rede d. h. mit Hinsicht auf den Gedankeninhalt und den Stil. Der Alexandriner ist für das Drama als der Prosa zunächst stehend angenommen. Vielleicht hat man dabei einen Fehler begangen; denn der freie Vers steht dadurch der Prosa noch näher, dass die Reime von einander entfernt stehen, und durch die grössere Abwechselung im Versmasse, welche das Ohr nicht immer mit einer einzigen sehr engen und stets genau wiederholten Symmetrie trifft. Indessen hat man sich daran gewöhnt und es wäre gefährlich, etwas neues zu versuchen, Wenn die wenigen Regeln des Verses beobachtet werden,* erfüllt der Dichter das, was in dieser Hinsicht gefordert wird. Mit Rücksicht auf die Versifikation als Rede sind dagegen mehrere Umstände zu beobachten.

Beansprucht wird hier: Reinheit in Bezug auf das Wortmaterial, Klarheit hinsichtlich der Darstellung, Adel (noblesse) des Gedankens und Ausdrucks, sowie Angemessenheit (convenance). Der Adel des Stiles besteht darin, dass man in der Tragödie, wo Fürsten und Könige sprechen, die gewählte Sprache anwendet, die ihnen eigen ist, und dieselbe sogar ununterbrochener gebraucht, als sie in Wirklichkeit es tun, weil man sie auf der Bühne in ihrem grössten Anstand (dans leur plus grande décence) darstellt. Mit der Angemessenheit der Diktion wird gemeint, dass sie einen Ton haben soll, der dem Gegenstande, den Charakteren der Personen und den Situationen entspricht, und hieraus entstehen Verschiedenheiten, welche Verschiedenheiten im Stil genannt werden, die aber eher Verschiedenheiten in Stimmung und Ideen heissen sollten: sublim, heroisch, pathetisch und einfach.

Die allgemeine Angemessenheit, welche alles unter sich befasst, besteht darin, natürlich zu sein, d. h. die Personen nicht auf eine andere Weise reden zu lassen als die Natur Menschen eingeben würde, welche in der betreffenden Lage sind und von den Leidenschaften bewegt werden, die man darstellt. Unsere Dichter sind seit lange von diesem Grundsatz weit entfernt gewesen. Nach Sonderbarkeiten begierig und mehr von dem Schweren und Bizarren, als von dem Leichten und dem Natürlichen angezogen, dachten sie nicht daran, schlechthin zu schildern, sondern Proben ihres Witzes zu geben. Wenn ein schlechter Geschmack obwaltet, beugen sich auch grosse Geister unter denselben, denn die Menschen entwickeln sich nicht allein; sie werden zu Schülern alles dessen geboren, was sie umgiebt, das was sie in der Kindheit bewundern hören, wird Gegenstand ihres Wetteifers. Dazu kommt noch das Verlangen des Dichters nach Beifall, das ihn daran verhindert den Geschmack der Zeit zu reformieren. „Corneilles „Cid“, Rotrous „Venceslas“ und Duryers „Scévole“ können als Beweis dienen. Alle diese Tragödien haben in vielen Beziehungen dazu beigetragen, das Theater zu vervollkommnen, hinsichtlich der Diktion leiden sie aber an den Fehlern ihrer Zeit. Man untersuche die durchgearbeitetsten Scenen und man wird finden, dass die Dichter zuerst einen verständigen Gedanken im Sinne gehabt, dass sie ihn aber unter der natürlichen Form desselben als allzu gewöhnlich verachtet und sich bemüht haben, ihn in bizarre Figuren und fernliegende Andeutungen zu kleiden, so dass sie eine doppelte Mühe anstatt einer einfachen aufgewendet haben: die eine verständig zu denken, die andere das, was sie gedacht haben, in einem eitlen Figurenspiel zu maskieren.

Im Anschluss an einige Beispiele von Wort- und Gedankenspielen fährt Lamotte fort: Der Unterschied zwischen Wort- und Gedankenspielen besteht darin, dass man in jenen die Aehnlichkeit von Wörtern missbraucht, um Ideen zusammenzubringen, welche in keinem Verhältnisse zu einander stehen, was immer von einer Leerheit des Gedankens begleitet werden muss; dagegen liegt der Fehler der Gedankenspiele darin, dass das Natürliche verletzt wird, indem man sich anstrengt, seine Gedanken zu einer glänzenden und schweren, sowol den Leidenschaften als dem ernsthaften Denken fremden Symmetrie zu ordnen. So z. B. wenn Ladislas zu Cassandre spricht:

Sachons si mon hymen ou mon cercueil est prêt.
Impatient d'attendre, entendons mon arrêt.

Parlez, belle ennemie, il est temps de resoudre
Si vous devez lancer ou retenir la foudre.
Il s'agit de me perdre ou de me secourir.
Qu'en avez-vous conclu? faut-il vivre ou mourir?
Qui des deux voulez-vous, ou mon coeur ou ma cendre?
Et quel des deux aurais-je, ou la mort ou Cassandre?
L'hymen à vos beaux jours joindra-t-il mon destin?
Ou si votre refus sera mon assassin?

Diese immer wiederkehrenden Antithesen, welche in neuen Ausdrücken eine und dieselbe Sache wiederholen, deuten vielmehr auf einen Dichter hin, der ein Sonett träumt, als auf einen Liebhaber, der seinen Schmerz ausspricht. Statt der Natürlichkeit des Herzens fühlt man hier nur den arbeitenden Verstand, der mit seiner Geschmeidigkeit eine Parade anstellt. Oft sind sogar die schönsten Stellen bei Corneille von diesen Fehlern nicht frei, welche die Mitwelt ihm als Verdienste anrechnete. An und für sich sind die Antithesen nicht verwerflich; im Gegenteil scheinen sie bisweilen ganz natürlich. Sie werden erst tadelnswert, wenn man fühlt, dass sie gesucht und stets wiederkehrend sind. Bei Racine, sagt Lamotte, wird es nicht leicht sein, solche Fehler zu finden.

In einigen Schlussworten verteidigt sich der Verfasser gegen diejenigen, welche möglicherweise einwenden, dass er die Fragen des Versmasses und der Wohllaute allzu flüchtig behandelt habe, während er bezüglich der Versifikation als Rede nichts übersehen, mit der Bemerkung, dass die ganze Harmonie, von der mit Hinsicht auf schönen Vers so viel gesprochen wird, in der Tat nichts anderes ist, als die Vereinigung alles dessen was zur Angemessenheit der Rede und zur genauen Beobachtung der Regeln des Versbaues gehört.

Es ist leicht, in dieser Darlegung Lamottes über die Versifikation wahrzunehmen, wie fest er in gewissen Fällen an dem Alten hängt, während er gleichzeitig modern klingende, treffende Bemerkungen und Forderungen aufstellt. Abgesehen davon, dass er noch ohne den geringsten Vorbehalt die Tragödie nur Königen, Fürsten und ihresgleichen zugänglich wissen will, fordert er mit dem Ausdrucke der „Convenance“ der Versifikation — ein Ausdruck der nichts dergleichen ahnen lässt — vor allen Dingen Wahrheit und natürliche Einfachkeit der Diktion. Die kritischen Bemerkungen, welche er mit Hinsicht hierauf gegen die älteren Dichter richtet, sind vortrefflich. Im Vergleich mit Corneille hatte er

guten Grund, Racine wegen grösserer Natürlichkeit Anerkennung zu zollen; doch scheint das Lob allzu unbegrenzt. Indessen darf man nicht zu viel verlangen. Auch im Vergleich mit Lamottes jüngeren Zeitgenossen und den nach ihm kommenden verdient Racine diesen Preis. Einer der grössten von ihnen, Voltaire, wurde ja weit stärker von Corneilles Dichtung beeinflusst und seine Tragödien legen klar an den Tag, dass das Spiel mit Antithesen, die „Gedankenspiele“, lange nach Lamottes Tagen als die höchste Zierde des tragischen Verses geschätzt wurden.

Von Lamottes in den Schlussworten hervortretender Auffassung der Verskunst soll besonders im Zusammenhang mit seiner vierten Abhandlung im folgenden Schlussteile meiner Untersuchung gesprochen werden.

Helsingfors.



Die Geschichte von der schönen Irene in der französischen und deutschen Litteratur.

Von

Michael Oeftering.

Ein gewaltiger Schrecken verbreitete sich im Abendlande, als die Türken Konstantinopel, die Hauptstadt des oströmischen Reiches, im Jahre 1453 eroberten. Furchtbar nahe rückte die Gefahr für das ganze christliche Europa, als Soliman bereits 1529 vor Wien erschien. Mit unendlichem Jubel nahm man da die Nachricht auf, als die türkische Seemacht bei Lepanto vernichtet wurde. In diese Zeit nun, als die Augen der ganzen abendländischen Christenheit angstvoll nach dem Orient schauten, fällt auch die Entstehung der zahlreichen Türkendramen, die damals durch das Entsetzen, das sie verbreiteten, auf eine besonders gute Aufnahme rechnen konnten. Die in diesen Kreis gehörige „Geschichte von Soliman und Perseda" ist bereits früher in der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" auf ihre Verbreitung in der französischen (IX, 33), deutschen (IX, 58) und englischen (X, 150) Litteratur hin untersucht worden. Ich selbst behandelte dann in meiner Dissertation „Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen" (Würzburg 1897) die neun englischen Bearbeitungen des Stoffes von William Painter (1566—75), George Peele (1594?), Thomas Knolles (1603), William Barksted (1611), Lodowicke Carlell (1657), Gilbert Swinhoe (1658), Sir Roger l'Estrange (1692), Charles Goring (1708), Dr. Samuel Johnson (1749) unter Heranziehung ihrer beiden Hauptquellen Bandello (1557) und Boisteau (1559?), sowie der von Bandello und Peele abhängigen Tragödie Jakob Ayrers (1600) und der aus Painter schöpfenden Hamburger Oper von Heinrich Hirsch (1696). Ich lasse nun an dieser Stelle eine Untersuchung der übrigen deutschen und französischen Bearbeitungen des international beliebten Stoffes folgen.

guten Grund, Racine wegen grösserer Natürlichkeit Anerkennung zu zollen; doch scheint das Lob allzu unbegrenzt. Indessen darf man nicht zu viel verlangen. Auch im Vergleich mit Lamottes jüngeren Zeitgenossen und den nach ihm kommenden verdient Racine diesen Preis. Einer der grössten von ihnen, Voltaire, wurde ja weit stärker von Corneilles Dichtung beeinflusst und seine Tragödien legen klar an den Tag, dass das Spiel mit Antithesen, die „Gedankenspiele“, lange nach Lamottes Tagen als die höchste Zierde des tragischen Verses geschätzt wurden.

Von Lamottes in den Schlussworten hervortretender Auffassung der Verskunst soll besonders im Zusammenhang mit seiner vierten Abhandlung im folgenden Schlussteile meiner Untersuchung gesprochen werden.

Helsingfors.

Die Geschichte von der schönen Irene in der französischen und deutschen Litteratur.

Von

Michael Oeftering.

Ein gewaltiger Schrecken verbreitete sich im Abendlande, als die Türken Konstantinopel, die Hauptstadt des oströmischen Reiches, im Jahre 1453 eroberten. Furchtbar nahe rückte die Gefahr für das ganze christliche Europa, als Soliman bereits 1529 vor Wien erschien. Mit unendlichem Jubel nahm man da die Nachricht auf, als die türkische Seemacht bei Lepanto vernichtet wurde. In diese Zeit nun, als die Augen der ganzen abendländischen Christenheit angstvoll nach dem Orient schauten, fällt auch die Entstehung der zahlreichen Türkendramen, die damals durch das Entsetzen, das sie verbreiteten, auf eine besonders gute Aufnahme rechnen konnten. Die in diesen Kreis gehörige „Geschichte von Soliman und Perseda“ ist bereits früher in der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte“ auf ihre Verbreitung in der französischen (IX, 33), deutschen (IX, 58) und englischen (X, 150) Litteratur hin untersucht worden. Ich selbst behandelte dann in meiner Dissertation „Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen“ (Würzburg 1897) die neun englischen Bearbeitungen des Stoffes von William Painter (1566—75), George Peele (1594?), Thomas Knolles (1603), William Barksted (1611), Lodowicke Carlell (1657), Gilbert Swinhoe (1658), Sir Roger l'Estrange (1692), Charles Goring (1708), Dr. Samuel Johnson (1749) unter Heranziehung ihrer beiden Hauptquellen Bandello (1557) und Boisteau (1559?), sowie der von Bandello und Peele abhängigen Tragödie Jakob Ayrers (1600) und der aus Painter schöpfenden Hamburger Oper von Heinrich Hirsch (1696). Ich lasse nun an dieser Stelle eine Untersuchung der übrigen deutschen und französischen Bearbeitungen des international beliebten Stoffes folgen.

parut, que Monsieur Gayot avait eu la plus grande part à la composition de cette tragédie, si même il n'en était l'auteur. Il n'en est jamais convenu; mais alors un homme du monde et surtout un homme en place, n'osait, à moins qu'il n'eût un talent connu et des plus remarquables, attacher publiquement son nom à une production d'esprit et surtout à une pièce de théâtre représentée.“ Das Werk von La Noue liegt mir vor in der Ausgabe seiner: Chefs-d'œuvre dramatiques de Sauvé de La Noue. Tome Ier Paris 1791. Das Stück, das den Titel „Mahomet II.“ führt, wurde am 23. Februar 1739 im Théâtre Français aufgeführt.

Jean Baptiste Sauvé de La Noue[1]) wurde im Jahre 1701 zu Meaux geboren. Seine Studien vollendete er in Paris und wendete sich schon im Alter von 20 Jahren dem Theater zu. Bald errang er sich durch sein Talent und seinen lauteren Charakter eine angesehene Stellung als Dramaturg und Schauspieler. Er spielte hauptsächlich zu Lyon, Strassburg, Rouen, Paris. Seine Komödien führen die Titel: Zélisca (Comédie-Ballet), La Coquette corrigée, L'Obstiné. Ferner schrieb er neben drei unvollendeten Tragödien, Cléomène, Thraséas, Antigone, sein Hauptwerk Mahomet II., das einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Dass der Erfolg der Vorstellungen ein sehr grosser war, bezeugt folgende Approbation[2]): „J'ai lû par Ordre de Monseigneur le Chancelier la Tragédie de Mahomet II. et je crois que le Public en verra l'impression avec autant de plaisir qu'il en a vû les Représentations.

Le 13 May 1739

Signé Crébillon.“

La Noue starb bereits 1761. „A quel point un Comédien n'est-il pas estimable, lorsqu'il joint aux talens de son état les mœurs et les sentimens d'un La Noue!“ sagt M. de La Place in seinem Recueil d'Épitaphes[3]), und widmet ihm folgende Grabverse:

„Ci-repose un défunt, digne qu'on le renomme:
Il fut Comédien, Poëte et galant homme.“

In den Anecdotes Dramatiques des Abbé de La Porte[4]) finden wir folgende vier anonyme Verse auf La Noue:

[1]) Ich folge der Vie de la Noue, die sich in der von mir benutzten Ausgabe befindet. Vgl. über ihn auch: Nouvelle Biographie générale, XLIII, 378/379.

[2]) Erste Ausgabe von La Noues Mahomet II., Paris 1740, p. V.

[3]) Citiert: Vie de La Noue, p. 6 u. 7.

[4]) Ebenda, p. 8.

„On voit en La Noue un Acteur
Qui fait très-bien son personnage
A le lire, c'est un Auteur
Qui fait encore mieux un Ouvrage.“

Dasselbe Lob enthalten folgende vier Verse, die sich unter seinem von Monnet gezeichneten Portrait befinden:

„Lorsque La Noue, au Théâtre François
De la vertu défendoit la querelle
Son jeu, ses vers en peignoient les attraits;
Ses mœurs en étaient le modèle“ [1]).

In der Vorrede zu seinem Mahomet II. hebt La Noue zunächst die grossen Schwierigkeiten hervor, die das sujet Mahomets mit sich bringt. „J'ai voulu intéresser par Mahomet et pour Mahomet sans cependant détruire son caractère (p. I).“ Klar und deutlich spricht er hier auch seine Absicht aus, dass er mit Mahomet II. ein Stück schaffen wollte ohne alle Episoden; „le développement du cœur de Mahomet, le péril et la mort d'Irène, voilà les seuls objets auxquels j'ai tout sacrifié“. Bei den ersten Vorstellungen scheint man es ihm zum Vorwurf gemacht zu haben, dass Mahomet selbst Irène niedersticht; entweder hätte La Noue ihr Schicksal am Ende glücklich gestalten, oder wenigstens hätte ein anderer Irène opfern sollen, nicht Mahomet selbst. La Noue verteidigt sich dagegen und sagt, er habe seinem Stücke die einzig mögliche Lösung gegeben. Bei den späteren Vorstellungen waren die Anschauungen des Publikums in diesem Punkte bereits vollständig andere geworden. La Noue sagt, er müsse sich fast entschuldigen, dass Mahomet nicht schon auf der Bühne den Mord ausführt. Der Zuschauer wäre vollständig darauf vorbereitet. Aber: „Il ne m'appartient pas de donner en France l'exemple de verser impunément le sang d'un autre sur le Théâtre; exemple dangereux, qui dégénéreroit bientôt en habitude de carnage, et, qui d'un spectacle innocent et régulier tel que le nôtre, feroit en peu de temps une arène sanglante, une école d'inhumanité“ (p. V).

Die Inhaltsangabe des Stückes ist folgende: der türkische Sultan Mahomet II. ist verliebt in Irène, eine gefangene Griechin, die noch nicht lange in das Serail gekommen ist. Er tut alles, um seine Heirat mit der schönen Gefangenen durchzusetzen, trotz des Gesetzes der Muselmannen, das eine derartige Verbindung verbietet, und trotz der Verschiedenheit der Religion. Dem Vizier, der einen alten Hass gegen

[1]) Vie de La Noue, p. 8.

den Sultan hegt, weil dieser ihn gezwungen hat, seinen eigenen schuldvollen Sohn zu töten, ist das ein willkommener Vorwand zu einer Verschwörung. Er reizt die Griechen gegen den Sultan auf, er hat bereits alle Disziplin aus dem Heere verbannt. Bald entsteht ein allgemeines Murren, besonders bei den Soldaten, über die lâches amours des Sultans. Der Mufti unterstützt diese Pläne, nur die treuen Janitscharen, deren Aga ein Bruder des Viziers ist, lassen sich von ihrem Herrn nicht abwenden.

Da ist es ihm nun sehr gelegen, dass ein Führer der Griechen, Théodore, dem allgemeinen Blutbade entgangen ist. Dieser Théodore ist der Vater Irènes, der schönen Griechin, die der Janitscharen-Aga dem Sultan zugeführt hat. Dieser Théodore soll also seine Tochter am Kaiser rächen. Dabei kalkuliert der Vizier ganz richtig:

„S'il l'épouse [te dis-je], il se perdra lui-même
S'il n'ose l'épouser, il perdra ce qu'il aime“ (I, 1).

Wir erfahren gelegentlich auch, wie Irène in die Hände des Sultans kam. Der Vizier sagt zu Théodore (I, 2):

„C'est elle, c'est Irène
Que, loin de tout danger, ta prévoyance vaine
Longtemps avant la guerre, envoyait à Lesbos
Et que la servitude atteignit sur les flots“.

Dass auch der Mufti ein heftiger Gegner des Sultans ist, darf uns bei seinem religiösen Fanatismus nicht wundern, wagt es ja der Sultan „des chrétiens se déclarer le père“. Im zweiten Akt sehen wir Irène; sie gefällt sich bei dem Gedanken „à soulager les maux de nos chrétiens“. Aber doch (II, 1):

„Je mourrai sans regret, si je meurs innocente“.

Unterdessen ist Théodore von den Griechen zu Irène geschickt worden; der Sultan hat nämlich, um seiner Irène zu gefallen, die Erlaubnis gegeben, dass, um was auch die Griechen durch einen Vertreter bei Irène bitten, ihnen durch Irène gewährt werden solle. Vater und Tochter erkennen sich und der frohlockende Vater will mit seiner Tochter fliehen. Da überrascht sie der Sultan und Théodore gesteht ihm frei, dass er der Vater Irènes ist. Der Sultan weicht jetzt aber ab von seinem gewöhnlichen Mittel, jedes freie Wort durch grausame Strafe zu treffen; er sagt zu Théodore:

„Soyez libres tous deux. Maître de ta famille,
Tu peux ou m'enlever ou me donner ta fille“ (II, 5).

Von dieser Grossmut überwältigt erfüllt Théodore den Wunsch des Sultans und auch Irène stimmt damit überein:

„Mon amour est le prix de tes hautes vertues“ (II, 5).

Unterdessen ist aber die Empörung schon sehr weit gediehen; Irène zittert bei dem Gedanken:

„. . . . qu'un rebelle sujet
Prétexte votre (du Sultan) hymen pour perdre Mahomet“ (III, 4).

Der treue Aga der Janitscharen teilt dem Sultan die Gründe mit, warum auch diese Kerntruppen zu meutern anfangen: nur das weibische, untätige Leben des Sultans, das jetzt bereits zwei Jahre dauert, treibt sie zum Aufruhr. Stolz antwortet aber der Sultan:

„Rien ne peut différer mon hymen qui s'apprête“ (III, 6).

Er dürstet schlechterdings nicht nach dem Ruhm, den ihm sein Vertrauter Tadil vormalt; doch gleich sehen wir, dass das alte Feuer in seinem Busen noch nicht erstorben ist, wenn er sagt:

„Sors de mon cœur, amour, et fais place à la gloire“ (IV, 2).

Aber doch schenkt er den Bitten des Théodore, ihm seine Tochter wieder zurückzugeben, da es ja im eigensten Interesse des Sultans liege, diesen Gegenstand des allgemeinen Volkshasses zu beseitigen, kein Gehör, obwol auch Irène, die den Sultan wirklich liebt, diese Bitte unterstützt. Es folgt jetzt der Bericht über die Strassenkämpfe, der Sultan schlägt den Volksaufstand nieder, der Vizier selbst fällt. Doch ganz ungestüm verlangen die Janitscharen den Tod der schönen Griechin; Irène erschrickt nicht darüber, sie will als Christin mutig sterben. Dem Janitscharen-Aga gelingt es unterdessen, den Sultan umzustimmen; derselbe zeigt jetzt der Irène gegenüber schon eine auffallende Kälte; seine alte Liebe zum Ruhm trägt den Sieg davon, Irène soll gehen. Es folgt jetzt eine mächtige, gewaltig wirkende Szene. Irène tritt unter die stürmende Menge hinaus und ruft:

„Tournez contre moi-seule une juste vengeance.
C'est moi qui vous ravis un vainqueur glorieux“ (V, 8).

Da tritt der Sultan selbst unter das Volk, die Soldaten sind plötzlich wie umgewandelt, sie feiern die schöne Irène in überschwänglichen Worten. Trotzdem stösst sie der Sultan nieder. Sterbend verzeiht Irène ihrem Mörder. Es ist nur schade, dass diese grandiose Schlussszene hinter der Bühne gespielt werden muss.

Wir haben zuerst die geschichtlichen Verhältnisse zu berücksichtigen, auf die in La Noues Stück Bezug genommen wird. Wenn wir den

namenlosen Vizier, wie wir wol berechtigt sind, mit Khalil-Pascha identifizieren, so stimmt die ganze Geschichte von seiner Verschwörung und seinen Intriguen gegen den Sultan leidlich mit den Tatsachen der Geschichte überein. Er schürte wirklich verräterisch die verschiedenen Aufstände der Janitscharen gegen Mahomet II., so dass Murad immer wieder aus seinem freiwilligen Exil an die Spitze der Regierung zurückkehrte[1]). Um nun diesen Hass, der den Vizier beseelte und zur Verschwörung treibt, zu motivieren, hat La Noue erfunden, dass der Sultan den Vizier gezwungen habe, seinen eigenen Sohn zu töten. Seine Griechenfreundlichkeit allein wäre eben für den Vizier kein genügender Grund gewesen, um in einer solchen Weise gegen den Sultan zu hetzen. Dass ein Théodore du sang de Constantin dem Blutbade bei der Eroberung entronnen sei, ist auch Erfindung von La Noue. Kaiser Konstantin, der letzte Paläologe, hatte zwar einen Bruder Théodore, Despot von Sparta, der aber nach vielen Bruderkriegen mit Konstantin, der ihn aus seinen Stellungen zu vertreiben suchte und dabei seinen Vater Johannes auf seiner Seite hatte, schon im Jahre 1447 an der Pest starb[2]). Von einer Gesandtschaft des Cali-Bassa nach Byzanz, wohin er von Murad, wie La Noue bemerkt, geschickt worden sein soll, ist in der Geschichte nicht die Rede. Dagegen ist die Bemerkung des Grossviziers vollständig richtig, die er (I, 2) dem Théodore gegenüber macht:

„. . . . Tandis qu'on assiégeoit Byzance
Par de secrets avis j'éclairai ta prudence.“

Nur müssen wir diese Botschaft statt an Théodore an Kaiser Konstantin adressieren. Ebenso richtig ist der Hinweis des Janitscharen-Aga in der Rede, durch die er den Sultan zu einem anderen Leben ermuntern will, dass er sich schon in der Jugend vorgenommen habe, Rom zu erobern, Mahomet:

„Qui dans Rome captive arborant le Croissant
Devoit voir à ses pieds l'univers fléchissant“ (III, 6).

Die Klage des Sultans (V, 1), dass Rhodus noch nicht unterworfen, dass Skanderbeg in Epirus triumphiert, ist nicht unberechtigt. Das waren ja zwei sehr wunde Punkte in der auswärtigen Politik des Beherrschers der Gläubigen. Wir bemerken also, dass sich unser Dramatiker ziemlich gut in der Geschichte des Landes umgesehen hat, dessen Herrscher er auf die Bühne brachte. Trotzdem hat er sich auch wieder grosse

[1]) Zinkeisen, l. c., I, 706 ff.
[2]) Ebenda, I, 746.

Aenderungen in Charakteren und Situationen erlaubt, überall da, wo es ihm nötig schien. Vor allem ist die Charakterzeichnung des Sultans bei La Noue sehr verschieden von der Geschichte. In der Geschichte hören wir, dass diese wild-barbarische Natur, einer der gewaltigsten Männer, die je auf dem osmanischen Tron gesessen, keinen Augenblick in der Verfolgung seiner welterobernden Politik Halt gemacht hat, dass Erbarmen und Mitleid mit den Unterdrückten und Unterworfenen ihm fremd waren. Und La Noue zeigt ihn uns von einer ganz anderen Seite, wenn er ihn sagen lässt:

„J'eusse été de la terre et l'amour et l'honneur.
On m'y force, il le faut, j'en vais être l'horreur" (V, 3).

Ebenso in der Szene, wo er den Théodore in der Umarmung seiner Tochter Irène erblickt. Der historische Mahomet würde hier jedenfalls sofort mit orientalischer Grausamkeit fürchterliches Gericht über den frechen Eindringling haben ergehen lassen. Allein bei La Noue zeigt er sich grossmütig und besiegt beide, Vater und Tochter, durch seine Güte. Unwillkürlich wird man da an Corneilles Cinna erinnert; dort verfährt Kaiser Augustus gegen die entdeckten Verschwörer genau in derselben hochherzigen Weise. Sicherlich hat La Noue dieses klassische Vorbild im Auge gehabt, wenn er den Sultan von sich selbst sagen lässt:

„Votre maître est fléchi: l'humanité sacrée
La Mère des vertus, dans son âme est entrée" (I, 4).

Das war so recht den Zeitgenossen eines La Noue und Voltaire aus der Seele gesprochen.

Betrachten wir noch kurz La Noues Verhältnis zu seinen Vorgängern. Mit einiger Bestimmtheit glaubte ich schon oben (S. 29) sagen zu können, dass Châteaubrun mit seinem Trauerspiel Mahomet II. Quelle für La Noue geworden ist.

La Noue, der als Schauspieler eine grosse Theaterroutine hatte, sah in der Irenen-Geschichte einen Stoff, der bei richtiger Dramatisierung grossen Erfolg versprach. Und darin hat er sich in keiner Weise getäuscht. — Dass La Noue auch englische Muster gekannt hat, ist kaum anzunehmen. Peeles Werk war gar nicht gedruckt worden, Johnsons Irene noch nicht erschienen; die anderen, unbedeutenderen Versionen Carlells, Swinhoes und Gorings dürften ebenfalls kaum in Frankreich bekannt geworden sein[1]).

[1]) La Noues eigenes Stück hat dagegen nach Angabe Gottscheds im Nötigen Vorrat (II, 275) auch ausserhalb Frankreichs Beachtung gefunden: „Mahomet der

Das Liebesverhältnis des Sultans dauert in den Novellen 3 Jahre, bei La Noue nur 2 Jahre. Dadurch, dass in der Person Théodores ein Vater der Irène eingeführt ist, werden manche wirksame Bühneneffekte gewonnen. Die übrigen Beigaben jeder französischen Tragödie nach klassischem Muster — die confidents und die confidentes —, fehlen selbstverständlich auch hier nicht. Die Hauptforderung der französischen Dramatik, auf der Bühne niemals einen Mord zur Darstellung zu bringen, zwang den Dichter dazu, die sonst auf der Bühne äusserst wirksame Szene, in welcher der Sultan seine Irene schonungslos in öffentlicher Versammlung niedersticht, hinter die Szene zu verlegen und darüber blos einen Bericht zu geben.

Dass der Sultan schon im Voraus verkündet, jetzt werde er ausruhen von der Last seiner Herrschersorgen:

„... Mon cœur, lassé du bruit des armes
Va goûter les douceurs d'un hymen plein de charmes“ (I, 4),

scheint sich mir daraus zu erklären, dass La Noue hier eben in Nachahmung von Corneilles Cinna dem Sultan dieselbe Absicht zuschreibt, die in Corneilles Stück der Kaiser Augustus hat. Bandello und alle seine Nachahmer stellen das natürlich so dar, dass erst das Liebesverhältnis zu Irene den Sultan zu einem weibischen, untätigen Leben gebracht habe.

II. Favart und Irene-Romane.

Charles Simon Favart[1]), geboren zu Paris im Jahre 1710 als Sohn eines „pâtissier en renom“, machte seine Studien am Collège Louis-le-Grand und begann bereits frühzeitig zu dichten. Grösseren Erfolg errang er nur auf dem Theater, besonders in der Opéra-Comique und bei den Italienern, wo er mehr als 60 Stücke aufführen liess „presque toutes remplies d'esprit, de délicatesse et de gaieté“. Besonders berühmt wurde sein Stück „Soliman II. ou les trois sultanes“, das lange im italienischen Theater aufgeführt wurde und noch heute eine Rolle im Spielplan des Théâtre-français einnimmt.

In dem schon einmal erwähnten Kapitel: Jugemens et Anecdotes sur Mahomet II. sagt der Herausgeber von La Noue's Werken (1791): „Monsieur Favart fit jouer à l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Germain,

andere; ein Trauerspiel aus dem Französischen des Herrn de la Noue in deutsche Verse übersetzt von E. E. S. Gotha 1751“.

[1]) Biographie Universelle, XIII, 441.

le 15 mars de cette année 1739, une Parodie de Mahomet II., intitulée Moulinet Premier, en un acte en vaudevilles. Elle fut imprimée, cette même année à Paris chez la veuve Allovel in -12. „M. Favart n' a fait que travestir les personnages, sans rien charger au fond de l'action; mais la critique est employée dans cette Parodie d'une manière si adroite, qu'il n'a pas craint de la dédier par une Épître en vers, à l'Auteur même de la Tragédie, qui la trouva si juste qu'il ne put s'en offenser", dit des Boulmiers dans son Histoire de l'Opéra-Comique II. 415 [1])."

Die Widmung der Parodie [2]) an Mahomet II. (von La Noue) beginnt mit folgenden Versen:

„Reçois, cher Mahomet, un hommage sans fard;
Cette Epistre est le fruit de ma reconnoissance:
A Moulinet tu n'as aucune part,
Mais cependant il te doit la naissance,
Et je suis ton Enfant bâtard".

Dann folgt eine launige Bitte an den Leser, nicht allzu streng in der Beurteilung des Stückes zu sein:

„N'examinez point, je vous prie,
Cet avorton de la folie
Il fut fait sans attention
Joué dans un désordre extrême,
Imprimé sans réflexion
Et l'on doit le lire de même."

Die Parodie besteht aus 24 fortlaufenden Szenen, der Schauplatz ist ein von den Husaren ausgeplündertes Bauerndorf. Die bei La Noue auftretenden Personen hat Favart durch folgende ersetzt: Moulinet [Mühlchen], commandant d'un Parti de Houzards = Mahomet II., La Rancune [heimliche Feindschaft], son Lieutenant = Vizier. Titata, Maréchal des Logis (joué par la petite Tante) = Aga des Janissaires. Rabatjoie [Freudenstörer], Houzard et Domestique de Moulinet = Tadil, dem Vertrauten Mahomets. Sabredebois (Holzsäbel), Houzard attaché au Lieutenant = Achmet, dem Vertrauten des Viziers. Nicodème (einfältiger Tropf) fermier, père de Colette = Théodore. Colette = Irène. Claudine, Paysanne et Suivante de Colette = Zamis.

Die Parodie ist in Prosa abgefasst, die ziemlich oft durch komisch wirkende, fast wörtliche Citate aus dem Trauerspiel unterbrochen wird. Eingelegt sind mehr als 80 Vaudevilles.

---

[1]) L. c., p. XI, XII.

[2]) Ich benutzte die Ausgabe: Théâtre de Monsieur Favart, tome I. Paris 1746.

Inhalt: Moulinet, der mit seinen Husaren ein Dorf geplündert hat, ist in Colette, die Tochter des ausgeplünderten Nicodème verliebt. Bald erregt seine Liebesgeschichte allgemeines Aufsehen. Für La Rancune, den Leutnant, ist das ein willkommener Vorwand, den Moulinet zu vernichten. Er hasst seinen Herrn:

„A son pouvoir je (La Rancune) porte envie
C'en est assez pour le haïr“ (1. Sz.).

Er hetzt die Husaren gegen ihren Führer auf, genau wie der Vizier in der Tragödie, freilich mit ganz anderen Mitteln:

„Je leur fais boire le matin
Le brandevin“ (1. Sz.).

Er stellt den Husaren vor, dass Moulinet ihnen verbieten wird, die Bauern auszurauben, denn Colette wird ihn zu diesem Verbot drängen. In seinen Plänen gegen Moulinet hat La Rancune nur einen Gegner, seinen Bruder Titata [Maréchal des Logis]. Doch hofft er auch mit ihm fertig zu werden. Zum Glück ist auch der Vater Colettes, Nicodème, den man tot glaubte, wieder im Dorfe angekommen.

„Avec ce bon villageois
J'ai (La Rancune) fait autrefois la tampone
Il était riche et courtois
Il aimait le jus de la tonne.
Je veux qu'au gré de mon courroux
Moulinet tombe sous ses coups“ (1. Sz.).

Nicodème kommt jetzt zu La Rancune und klagt über den Verlust all seiner Habe; nur den Rancune schätzt er hoch, weil er ihm immer treue Freundschaft erwiesen habe. La Rancune bekräftigt das: „Tu sais que je t'avertissois jadis fidellement de nos entreprises moyennant bouteille“ (Sz. 2) [Vergl. Mahomet II. I. 2]. Der Leutnant teilt dem Nicodème mit, dass seine Tochter Colette in die Hände Moulinets gefallen sei. Sofort will der erzürnte Vater seine Tochter retten, denn „les filles empirent diablement vite entre les mains de vous autres.“ (2 Sz.) La Rancune aber mahnt zur Vorsicht und bedächtigen Ueberlegung.

Moulinet will jetzt ein lustiges Leben anfangen:

„Pendons au croc le cimeterre
Buvons, fumons, faisons l'amour“ (Sz. 3).

Jetzt sehen wir Colette, die Tochter des Nicodème, die in den Husarenführer Moulinet ganz verliebt ist.

„Il vient ici m'épouser
Et j'attends
Ces instants
Depuis long-temps.
Si ce Houzard est mon époux
Je le hais
Mais
Pour pouvoir
Voir
Tous les Paysans
Contens
Je m'immolle à leur sûreté" (5. Sz.).

Nicodème kommt jetzt zu Colette, stellt sie zuerst auf die Probe: „Je la reconnoissons, mais ne faisons semblant de rien, je voulons voir si alle me reconnoîtra itou; tirons-li les vars du nez." (6. Sz.)

Die Erkennungsszene ist äusserst komisch. Colette verteidigt ihren Moulinet ganz energisch:

„Auprès du Sexe il est modeste
Comme le seroit un jeune Abbé" (6. Sz.).

Der Vater freilich erlaubt sich einen gelinden Zweifel an ihrer Unschuld: „Je t'en crois un peu trop en l'air." (6. Sz.) Er stellt ihr in äusserst komischer Weise ihre gefährliche Lage vor, sie soll mit ihm fliehen, da überrascht sie plötzlich Moulinet. Nicodème gesteht ihm, dass er Colette's Vater ist:

„Et morgué, oui son Père;
Du moins à ce que m'a dit sa Mère." (7. Sz.)

Moulinet macht seinem Aerger mit folgender Drohung Luft:

„Mais si je la perdois ... Vos Poulets, vos Chapons,
Tout seroit enlevé jusques à vos Maisons." (7. Sz.)

Er und seine Husaren haben dem Nicodème zwar alles geraubt, aber jetzt will er Milde walten lassen und es dem Nicodème anheim stellen, ob er ihm seine Tochter geben will. Der erfüllt natürlich sofort den Wunsch Moulinets.

Jetzt zieht Colette (anstatt eines Dolches) ein Federmesser und verkündet:

„Pour venger l'honneur irrité
J'eusse imité Lucrèce.
Car j'avais caché ce stilet
Dans la fente, dans la fente
Car j'avais caché ce stilet
Dans la fente de mon Corcet." (7. Sz.)

Von der Grossmut und Güte Moulinets überwältigt, wirft sie das Federmesser weg. Der glückliche Geliebte ermahnt nun, damit ihm Colette ja nicht entgeht, seinen neuen Schwiegervater sofort den Ehevertrag aufzusetzen,

„car je (Moulinet) n'entends rien à tout cela.“ (7. Sz.)

Die Husaren aber murren bereits über ihren Führer, Titata, ihr Wachtmeister, sucht den Moulinet von diesen Liebeshändeln abzubringen:

Tu veux même sans examen
Te mettre au rang des dupes de l'hymen.
Apprends que le sort nous fit naître
Pour en faire et jamais pour l'être.“ (11. Sz.)

Moulinet antwortet erzürnt:

„Morbleu. Sur le Cheval de bois
Je prétends qu'on te place.“ (11. Sz.)

„Ne te flatte pas que j'abandonne
Colette, je l'épouserai sur ta moustache.“ (11. Sz.)

Doch hat die Ermahnung Titatas bereits die Wirkung, dass ihm die ganze Liebesgeschichte doch eigentlich einfältig vorkommt.

Die Husaren verlangen energisch die Entfernung Colettes, Nicodème möchte gern ihrem Drängen nachgeben, Colette selbst wäre auch am liebsten frei. Nicodème tröstet sie:

„Ne pleure pas, ma fille
Ton amant, dans le fond
Mérite qu'on l'étrille
En double carillon.“ (16. Sz.)

Colette ermahnt ihren Vater, seine Pflicht zu tun, und mit Moulinet gegen die meuternden Soldaten zu kämpfen. Er ruft deshalb nach Waffen, einer Gabel und einer alten Flinte.

Moulinet wird Herr über den Aufstand. La Rancune leistet zwar Widerstand, Moulinet aber fasst ihn, legt ihm Handfesseln an und bringt ihn ins Gefängnis. Jetzt könnte Moulinet ohne Bedenken Colette heiraten. Aber

„Ma fureur va la punir
De ce qu'elle est si gentille“. (18. Sz.)

Er fürchtet, dass man ihn als einen Dummkopf ansehen wird, wenn er heiratet. In dieser Stimmung trifft ihn jetzt noch einmal Titata, der ihm die Heiratsgedanken gründlich verleiden will; denn sie sind:

„Pour le badinage bon
Pour le mariage non.“ (19. Sz.)

Gleich darauf:

„Dès qu'on porte la cocarde
Il faut se tenir en garde
Quand l'hymen tend l'ameçon." (19. Sz.)

Alle diese Gründe bringen Moulinet endlich zu dem Entschluss:

„Renonçons à l'honneur, et soyons un maraut." (19. Sz.)

Colette soll fliehen. Ohne Klage lässt sie alles über sich ergehen, nur ermahnt sie Moulinet zum Abschied.

„Aimez les paysans, devenez plus humain
N'enlevez point leur lard, ne buvez point leur vin
Respectez leurs moitiés, épargnez leur Volaille
A leurs troupeaux craintifs ne livrez plus bataille." (20. Sz.)

Moulinet zieht eine Pistole, er hat aber kein Pulver auf der Zündpfanne. Colette verzeiht ihm alles; das rührt den Husaren so sehr, dass er Hand an sich selbst legen will. Sie aber hält ihn davon ab:

„Ah, Monsieur, faut-il comme un nigaud
S'hommicider soi-même? Épousez-moi plûtôt." (20. Sz.)

Während die beiden Liebenden sich in dieser Weise necken, kommt plötzlich Nicodème, der von den Husaren jämmerlich geprügelt worden ist.

Colette tritt selbst hinaus unter die Husaren; sie finden sie alle so schön, dass jeder sie heiraten möchte. Komisch meint Nicodème:

„Je ne voulons point de ces Gendres là." (23. Sz.)

Titata will jetzt auch nicht mehr der unerbittliche Gegner des Eheglückes seines Herrn sein, er ist damit einverstanden:

„Qu'elle (Colette) soit de la Troupe.
Et qu'il la mène en croupe." (24. Sz.)

Moulinet nimmt ihn beim Wort, Colette stimmt freudigst zu, Nicodème treibt zu schleuniger Hochzeit.

Zum Schluss folgt noch ein Compliment de Moulinet au Public à la clôture de l'Opéra-Comique le 21 Mars 1739. Darin dankt Moulinet dem zahlreich erschienenen Publikum für die freundliche Aufnahme, die er gefunden habe, er, ein „enfant qui n'est pas venu à terme et qui meurt dans le temps qu'il devroit naître."

Die Schlussverse lauten dann:

„Veux-tu, Fortune inconstante,
Nous rendre après tant d'échecs Secs
Qu'en l'an mil sept cent quarante
Nous revoyions le Public Hic."

Die Inhaltsangabe hat gezeigt, in welch geschickter Weise das Trauerspiel La Noues von Favart parodiert worden ist. Die eigentliche Grundlage des Stückes ist beibehalten, nur die Personen sind travestiert, der tragische Ausgang geändert. Das Ganze ist bedeutend kürzer geworden, wir finden darin die grosse Rhetorik, mit der La Noue gewissermassen prunkt, glücklicher Weise nicht wieder. Die Handlung entwickelt sich ziemlich rasch, die Spannung lässt niemals nach. Die besonders komischen Momente sind schon bei der Inhaltsangabe hervorgehoben worden. Eine eigene Erwähnung verdient noch die derbe Komik von Colettes Vater Nicodème, der in seinem Bauernfranzösisch uns an manchen Szenen zur äussersten Heiterkeit zwingt.

Neidlos sah Favart auf die Konkurrenz herab, die noch im nämlichen Jahre seinem Moulinet erwuchs.

In seinem Compliment au Public sagt Moulinet bei seinem Abschied vom Theater:

„Ce départ ne vous touche guère
Bientôt vous allez voir mon frère
Sur-le théâtre Italien.
Peut-être n'y perdrez-vous rien."

Ferner mit einer Schmeichelei für La Noue:

„Le bon sang toujours dégénère
Mon frère et moi nous avons beau faire
Chacun dans notre petite sphère
Nous ne vaudrons jamais notre père."

Im italienischen Theater wurde auch am 22. April 1739, also einen Monat nach der Aufführung von Favarts Stück (15. März) eine zweite Parodie auf La Noues Mahomet II. aufgeführt. Verfasst war sie von den beiden Italienern Romagnesi und Riccoboni. Ihre in Versen abgefasste, einaktige Parodie trug den Titel: La querelle du Tragique et du Comique, ist aber nie gedruckt worden.

Dass die Irene-Anekdote uns auch einmal als Roman begegnen werde, war von vornherein anzunehmen. Das, was im 17. Jahrhundert und teilweise noch im 18. von einem Roman vor allem verlangt wurde, Liebesabenteuer erobernder Helden, — man denke nur an die verliebten Herrn in den Romanen des Gomberville —, Kampf und Sieg, war hier alles gegeben.

In der Bibliothèque universelle des romans[1]) findet sich ein Roman mit folgendem Titel: Histoire des amours du fameux Empereur des Turcs, conquérant de Constantinople, Mahomet II., avec la Princesse Grecque Éronime.

Analyse: Die Sultanin Racima hat die völlige Herrschaft über das Herz des mächtigen Mahomet, bis plötzlich nach der Eroberung von Negropont eine junge gefangene Griechin ihre Eifersucht entfacht, da ihre Reize den Sultan seiner Gattin abwendig zu machen scheinen. Éronime selbst weist den Sultan energisch ab, erwidert dagegen die Neigung des Pascha Soliman. Da die grausam strengen Serailgesetze jede Zusammenkunft der Liebenden unmöglich machen, sucht Soliman durch den kaiserlichen Garteninspektor Morat, der ihm sehr ergeben ist, Zutritt zum Harem zu erlangen. Aus Solimans Gespräch mit Morat erfahren wir jetzt die Vorgeschichte des Romans. Bei der Eroberung Konstantinopels fiel nämlich die Éronime aus der Familie des Paläologen Demetrius in Solimans Hände. Ihre Schönheit und ihre edle Art bezauberten ihn so, dass er sie vor Mahomet und seinen lüsternen Soldaten rettete. Er ermöglichte ihr dann auch die Flucht, so hart ihn auch die Trennung von dem geliebten Wesen ankam, um sie auch fernerhin vor Mahomet sicher zu stellen. Bei der Eroberung von Negropont, wohin sie geflohen war, fiel nun Éronime zum zweiten Mal in Türkenhände; Orcam Bassa führte sie dem Sultan zu und dieser liess sie in seinen Harem bringen. Dort schmachtet sie jetzt.

Morat ist nicht abgeneigt, dem Soliman den gewünschten Dienst zu leisten, was um so leichter für ihn ist, da er selbst in Beziehungen steht zu Bassime, der Schwester des Sultans. Es wird eine Zusammenkunft der Liebenden in den Serailgärten vereinbart. Durch einen sonderbaren Zufall trifft Soliman hier die Racima, der er eine förmliche Liebeserklärung macht. Er wagt nämlich in der ersten Freude des Wiedersehens nicht, der vor ihm stehenden Dame in's Gesicht zu sehen, erkennt also zuerst die Racima nicht. Die Sultanin will seinen Liebesbeteuerungen glauben und ihn erhören, unter der Bedingung, dass er ihre gefürchtete Rivalin Éronime beseitigt. Auf diese Weise kommt eine Begegnung Éronimes und Solimans zustande. Mahomet überrascht sie, Soliman wird sofort ins Gefängnis geschleppt. Racima dagegen ist nicht unvorbereitet, sie hat sich bereits der Janitscharen versichert. Die meuternden Soldaten verlangen den Kopf Éronimes und die Freilassung

[1]) Paris, Octobre 1776. II. 76.

ihres eingekerkerten Lieblings Soliman. Man spricht bereits von Mahomets Enttronung und der Erhebung des jungen Bajazed.

Da erscheint plötzlich oben auf dem Balkon des Hauses Mahomet selbst und zeigt das blutige Haupt Éronimes. Dadurch, und durch das Eintreten Solimans, der, statt sich an Mahomet zu rächen, dessen Partei gegen die rebellischen Soldaten ergreift, wird die Empörung rasch beigelegt. Zum Lohne überlässt jetzt Mahomet seinem treuen Soliman die Éronime, die in Wirklichkeit noch lebt; denn Mahomet hat der empörten Menge nur den Kopf einer auf Racimas Geheiss spionierenden und deswegen von ihm niedergestossenen Sklavin gezeigt. Dem jungen Paar schenkt er noch Stadt und Herrschaft Trébizonde. Morat heiratet die Bassime, Mahomet selbst setzt seine Sieges- und Ruhmeslaufbahn fort.

Das ist im wesentlichen der Inhalt des spannend und fliessend erzählten Romans, dessen Quelle aus folgender Bemerkung der Herausgeber der Bibl. univ. ersichtlich wird: „Nous prions nos lecteurs de se rappeler que la Nouvelle d'Anne de Boulen, que nous avons extraite il y a deux mois, est racontée à la Reine Élisabeth par le Comte de Nortumberland, neveu et héritier de ce même Percy qui en est un des héros. Celle que nous publions aujourd'hui est supposée racontée par Élisabeth elle-même; aussi l'auteur a-t-il pris soin de l'écrire avec plus d'arts que les précédentes; et comme le fond en est d'ailleurs, très intéressant, nous avons eu à copier plutôt qu' à extraire; et nous n'avons apporté aucun changement considérable à la marche de l'ouvrage.

„On reconnaîtra avec plaisir, dans cette Nouvelle, le beau sujet des deux tragédies de Mahomet II, la première de M. de Châteaubrun, la seconde de M. de la Noue. Mais ceux de nos lecteurs qui se rappelleront les deux pièces, remarqueront que les auteurs, soit qu'ils n' aient pas connu ce roman-ci, soit qu'ils aient préféré de suivre fidèlement l'histoire, n' ont point profité de la situation singulière que le roman présente. Il reste donc à en faire le sujet d'une nouvelle tragédie, dans laquelle on trouverait le héros turc moins barbare et plus adroit, ne sacrifiant pas à ses soldats la vie de sa maîtresse, mais seulement, son amour à sa gloire."

Ob nun unser Roman die Quelle hätte abgeben können für Châteaubrun und La Noue, wie es hier behauptet wird, oder umgekehrt diese beiden Bühnendichter unserem Roman den Stoff lieferten, dürfte meines Erachtens mindestens fraglich sein. Ich möchte mich eher für letztere Annahme entscheiden, da wir den ersten Druck des Romans in der Bibliothèque universelle, also lange nach La Noue haben. Gordon de

Percel[1]) erwähnt in seiner sehr zuverlässigen Bibliothèque nichts von einer histoire amoureuse de Mahomet II.

Der Wert dieses Romans ist nicht gering. Die Charakterzeichnung des edlen Soliman und des hochherzigen Mahomet mit grosser Liebe durchgeführt. Nur steht uns immer die historische Gestalt gerade dieses Sultans so lebendig vor der Seele, dass wir des Zweifels nicht ledig werden können, ob an dem Hofe dieses tyrannischen Eroberers neben feilen Günstlingen auch noch Raum für solche edle Männer wie Soliman gewesen sei.

Im übrigen erinnert uns manches an die Oper von Hinrich Hinsch, vor allem die eifersüchtige Sultansgattin Racima, ferner die Verlegung des Kriegsschauplatzes nach Negropont; manches andere wieder an spätere Versionen, so die Balkonszene, in der Mahomet der empörten Soldateska Éronimes Kopf zeigt, an François Coppées schönes Gedicht, nur dass Coppée den Sultan das Haupt der wirklichen Irene zeigen lässt, während in dem Roman die Soldaten getäuscht werden.

Von Lenglet du Fresnoy werden in der „Bibliothèque des romans" Amsterdam 1734 II, 123 ff. noch folgende drei Romane angeführt: 1. La vie et les aventures de Zizime, fils de Mahomet II, Empereur des Turcs, in 12° Paris 1722, 1724; 2. Les aventures du prince Jakaia, ou le triomphe de l'amour sur l'ambition. Paris 1731. 2 vols; und 3. Histoire Neguopontique, contenant la vie et les amours d'Alexandre Castirot, arrière-neveu de Scanderbeg et d'Olympe, la belle Grecque de la maison des Paleologues, tirée des Manuscrits d'Octavio Finelli et traduite par Jean Baudouin. Paris 1631 in 8°, in 12° Paris 1731. Ob sie aber die gleiche oder sonst ähnliche Geschichten behandeln, konnte ich nicht ermitteln, da diese Werke mir bis jetzt noch nicht zugänglich waren.

München.

(Schluss folgt.)

---

[1]) Gordon de Percel (Lenglet du Fresnoy): Bibliothèque des romans avec des remarques critiques sur leur choix et leurs différentes éditions. Amsterdam 1734.

Ein mingrelisches Siegfriedsmärchen.

Von

Wolfgang Golther.

Herr Dozent Dr. Axel Olrik in Kopenhagen machte mich auf ein mingrelisches Märchen (Georgian folk tales translated by Marjory Wardrop, London, Nutt 1894, Grimm library Nr. 1, S. 132 ff.) aufmerksam, das mit dem Verhältnis Gunthers und Siegfrieds zu Brünhild im Nibelungenlied Verwandtschaft zeigt. Sanartia, ein Königssohn verbrachte 30 Jahre im Bauche eines grossen Fisches. Endlich befreite er sich aus seinem Gefängnis, indem er den Leib des Ungeheuers aufschnitt und ans Land heraustrat.

Just then there passed a prince, on his way to marry a maiden, and he saw the other prince coming out of the fish. The prince who was going to seek his bride, sent a man to the youth to ask him to make way, for he was sitting in the road, and there was no other road for horsemen. But Sanartia would not move. Then the prince himself rode up and asked: „who art thou?“ Sanartia told him the name of the king, his father. Then the prince invited him, saying: „I go to marry a wife; ride withe me“. Sanartia agreed, and they went together to the appointed place.

When they came near, they sent on a man to the king, who was master of the country, asking him to give his daughter in marriage to the prince. The king agreed, and sent to say: „if the prince succeeds in performing two exploits, I shall fulfil his wish. But to do these deeds is both hard and perilous: the princess throws a great lump of lead as far as a gun will carry a bullet, the suitor must throw it back again to the place where the princess is standing“. The suitor for the maiden's hand sent and said: „I will do this“.

He went and stood in the place the maiden pointed out to him. She threw a piece of lead which fell at the place where the prince stood;

he was not only unable to throw the lead, but could not even lift it from the ground; then his comrade, the other prince, Sanartia, took up the lead and threw it for him. The piece of lead went much farther than the maiden had thrown it.

This exploit having been performed, the prince had another to do: mistaking Sanartia for the suitor, they took him to a wilderness where there was a castle, and in it dwelt Ocho-Kochi. They opened the door of the castle, and let in the prince, saying: „This Ocho-Kochi will kill the young man". He spent that night in the castle. — Natürlich besiegt Sanartia den in der Nacht anschleichenden Waldmann Ocho-Kochi, und stellt ihn als Wächter vor die Burg. Am andern Morgen sieht zuerst der Vezier, dann der König selber nach.

The king said to Ocho-Kochi: „open the door to me". But Ocho-Kochi replied: „master will kill me". Just then, Sanartia awoke, and said to Ocho-Kochi: „open the door for him". He immediatety opened the door, and let in the king. Then the king and Sanartia went away together. The king wished to marry him to his daughter, but Sanartia went away secretly; he dressed the prince, his companion, in his clothes, and sent him in his place to the king; as soon as he arrived he was wedded to the princess. Afterwards Sanartia visited him as a friend.

If they had known that Sarnatia had performed these exploits they would not have given the princes to the other prince. But a handmaiden at the court found out the secret somehow, that Sanartia had done the deeds, and the princess's husband had done nothing. One evening the handmaiden told the princess how Sanartia had cheated her and married to another man; she was angry, and that same night, after Sanartia had lain down to sleep, she went and cut off his leg at the knee.

Sanartia starb nicht an der Wunde, sondern ging in ein andres Land, wo er durch die Hilfe eines Dämons völlig geheilt ward. Dann kehrte er zurück, wo inzwischen sein Freund, der Königssohn zum Schweinehirten erniedrigt worden war. Sanartia verhalf ihm wieder zu vollen Ehren. Darauf nahm er Abschied und zog in seine Heimat.

Die Uebereinstimmung dieses Märchens mit dem Nibelungenlied geht ziemlich weit. Im Märchen entstanden aber durch Verschiebungen Unklarheiten und Abweichungen. Sanartia gleicht darin Siegfried, dass er für seinen Freund, offenbar in Verkleidung, die allerdings ungeschickter Weise erst nach dem Abenteuer mit Ocho-Kochi erwähnt wird, die starke Braut im Wettkampf besiegt. Mit dem Bleiklumpen ist der Steinwurf

im Nibelungenliede zu vergleichen. Zugleich erinnert die Angabe, dass der Freier den Klumpen von der Fallstelle zum Standort der Königstochter zurückschleudern muss, an den Speerwechsel des Liedes. Wenn im Bleiklumpen des Märchens Stein und Speer des Nibelungenliedes vereint scheinen, so fehlt dagegen völlig der Sprung. Im Wettwurf wird die Jungfrau eigentlich besiegt und gewonnen wie Brünhild in den Kampfspielen. Die Geschichte mit Ocho-Kochi steht ohne inneren Zusammenhang mit der Bezwingung der Maid. Sie erinnert übrigens an Siegfrieds Kämpfe mit dem Riesen und Alberich im Nibelungenland, wovon das Nibelungenlied unmittelbar im Anschluss an die Wettkämpfe berichtet. Dass der Trug durch ein Weib aufkommt und die getäuschte Frau an Sanartia Rache nimmt, gemahnt ebenso an den Inhalt des Liedes. Aber das Märchen weiss nichts von der eigentlichen Stellung der Frau, die den Trug aufdeckt, auch nichts vom tötlichen Ausgang des Racheplanes. Ich glaube, den Grund hiefür in einer ungeschickten Verschiebung der Motive zu erkennen. Siegfried muss Gunther zweimal helfen, im Wettkampf und hernach im Brautgemach. Ebenso gewinnt Sanartia nicht bloss die Maid im Wettspiel, er zwingt sie auch später, den von ihr verstossenen und erniedrigten Gatten zu vollen Ehren anzunehmen. Die tragische Geschichte von Siegfried und Gunther scheint also durch Verschiebung, Aenderung und Tilgung wesentlicher Züge zum harmlosen Märchen umgewandelt zu sein.

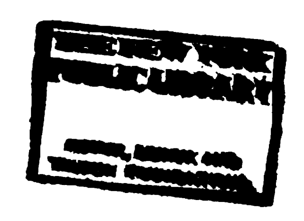
Nach S. IX. der Einleitung sind die mingrelischen Märchen aus A. A. Tsagarelis mingrelskie etyudy, Petersburg 1880 übersetzt. Tsagareli sammelte in den Jahren 1876/9 in Mingrelien. Wardrop behauptet ferner S. X, die Vergleichungspunkte zwischen diesen kaukasischen Märchen und den ‚russian folk tales‘ von Ralston seien so zahlreich, dass er sie gar nicht besonders vermerkt habe. Ralstons Buch ist mir nicht zugänglich. Ich weiss also nicht, ob der mingrelische Sanartia ein russisches Seitenstück hat. Um zu sicheren Ergebnissen zu gelangen, wären Parallelen zu Sanartia sehr wünschenswert.

Wie verhält sich nun das mingrelische Märchen zum Nibelungenlied? Sowol in die alte Siegfriedsage wie ins mittelhochdeutsche Gedicht bezw. dessen nächste Vorläufer sind Märchenzüge eingedrungen. Ich erinnere nur an die Aufteilung des Hortes durch Siegfried im Nibelungenlied. Die Kampfspiele gehören der mittelhochdeutschen Dichtung zu eigen und sind ritterlicher Sitte gemäss. Seitenstücke hiezu sind meines Wissens in andern Gedichten noch nicht nachgewiesen. Die Vermutung liegt nahe, dass im mingrelischen Märchen die gesuchte vergleichbare Stelle

sich darbietet. Sofern sie selbständig ist, würde sie die Kampfspiele als einen in die Siegfriedsage aufgenommenen Märchenzug erweisen. Der weitentfernte Fundort wird manchem Vertreter der Volkskunde als sicherer Beweis unverdächtiger Echtheit und Selbständigkeit gelten. Mir aber scheint die Sache doch zweifelhaft. Nicht blos die Kampfspiele sondern auch die weiteren Ereignisse des Sanartiamärchens erinnern ans Nibelungenlied, nur dass im Märchen die Vorgänge verwirrt und unvollkommen berichtet sind, während im Nibelungenlied die Handlung verständlich verläuft. Dürfen wir das Märchen nach dem Nibelungenlied umordnen und ergänzen, so ergäbe sich ziemliche Uebereinstimmung der handelnden Hauptpersonen (Siegfried, Gunther, Brünhild, Kriemhild) in ihren wechselseitigen Beziehungen von der Brautwerbung um Brünhild bis zu Siegfrieds Tod (Sanartias Verwundung durch die über den Trug aufgeklärte Königstochter). Hagen fehlt im Sanartia völlig, von Kriemhild gewahren wir nur noch eine schwache Spur. Mit dem Verschwinden oder Zurücktreten der letzteren, mit dem Fehlen des zweiten Teils, der Nibelunge Not, war aber Hagen überflüssig oder wenigstens entbehrlich. Vielleicht möchte jemand die allgemeine Märchenformel auf den Sanartia begründen: ein Jüngling wirbt um eine Maid, die nur im Kampfspiel bezwungen und gewonnen werden kann. Da der junge Mann unfähig ist, den schweren Stein zu werfen, hilft ihm sein starker Freund, der in Verkleidung die Aufgabe löst. So kommt der Jüngling durch Freundes Hilfe zu einer Frau. Und nochmals hilft der Freund, als die junge Frau den Gatten erniedrigt. Vom Betrug unterrichtet rächt sich endlich das Weib an Leib und Leben des Helfers. Diese ‚Formel' kommt ohne Hagen und Kriemhild aus und ist also älter als die älteste Fassung der Siegfriedsage, wovon Hagen und Kriemhild unzertrennlich sind. Trat aber einmal etwa die verräterische ‚handmaiden' mehr hervor, so würden die allgemeinen Züge der Formel schon erheblich individualisiert. Sollte also hier das bisher verborgene Märchenvorbild des wichtigsten Hauptteiles der mittelhochdeutschen Siegfriedsage plötzlich im fernen Kaukasus auftauchen? Dasselbe Märchen mochte dereinst auch im Westen, in Deutschland vorkommen und dort in die Heldensage eingehen. Oder sind die Aehnlichkeiten zwischen Sanartia und Siegfried rein zufällig, besteht weder mittelbarer noch unmittelbarer Zusammenhang? Die Aehnlichkeit ist meines Erachtens zu gross und reicht zu weit, um als blosser Zufall aufgefasst zu werden. Mir aber scheint das Sanartiamärchen ein Niederschlag des Nibelungenliedes zu sein. Eine gemeinsame auf der mündlichen Ueberlieferung des Mittelalters beruhende Urquelle scheint

mir wenig glaublich. Schwerlich hätte sich das Gefüge der Handlung in der blossen mündlichen Sage so lange zu halten vermocht. Die Umstellungen, Abstriche und Zusätze erklären sich dadurch, dass die Umrisse der Erzählung des Nibelungenliedes in die Märchendichtung übergingen. Natürlich geht der Zusammenhang mit der litterarischen Quelle sofort verloren. Die neue völlig verschiedene Umgebung bewirkt einschneidende Veränderungen. Somit halte ich auch das mingrelische Märchen für ein ganz junges Erzeugnis unserer Zeit. Die allgemeine Teilnahme musste sich in Deutschland dem Nibelungenliede erst zugewandt haben, ehe ein Stück daraus in die mündliche Volkssage eindrang. Man erwäge aber die unzähligen Uebersetzungen und Inhaltsangaben, die den Stoff des Nibelungenliedes den weitesten Kreisen bekannt machten. Ich weiss allerdings nicht das geringste über die vermutlichen Zwischenstufen zwischen Sanartia und Nibelungenlied anzugeben. Zarncke erwähnt eine einzige russische Uebertragung des Nibelungenliedes von Stassulewicz Petersburg 1863/5. Vielleicht ist russische Vermittlung anzunehmen. Doch wer kann heutzutage ohne sicheren Anhalt eine bestimmte Vorlage für die aus zahllosen und unberechenbaren Quellen schöpfende mündliche Volksüberlieferung angeben? Nur dass dem Sanartiamärchen ein deutsches vorausliegt, möchte ich bezweifeln. Gerade dort, wo das Nibelungenlied unbekannt war, konnte der durch irgendwelchen Zufall hingewehte Sageninhalt weit eher zum Märchen sich umbilden als auf deutschem Boden, wo die Kenntnis des Originales einer weiteren mündlichen Fortpflanzung des Inhalts hemmend sein musste. Dem Sanartiamärchen wäre wol nur dann selbständiger Wert beizumessen, wenn es sich als so alt erwiese, dass die Herkunft vom Nibelungenliede dadurch vollständig ausgeschlossen bliebe. Bereits ein nur 100 Jahre altes Sanartiamärchen würde seine Selbständigkeit genügend erhärten. Denn aus der mündlichen oder handschriftlichen Ueberlieferung des Mittelalters wäre ein mingrelischer Ableger durchaus unwahrscheinlich.

Rostock.



Internationale Tabakspoesie.

Von

Arthur Kopp.

„Die Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“, jenes an launigen Ausdrücken und Einfällen so reiche Lehrbuch der Poetik, das Hunolds (Menantes) Namen führt, aber zum grösseren Teil auf des jugendlichen Neumeister Vorlesungen zurückgeht, enthält unter manchen andern Kuriositäten auch folgendes Sonett (1717, 1722, S. 242).

Und wärest du Nicot auch gleich kein Edelmann,
So muss die alte Welt dir doch den Titul gönnen.
Du lehrest sie zuerst den edlen Toback kennen,
Das Kraut der edlen Welt, dem gar nichts gleichen kan.

Lass seyn, du stehest nicht dem Frauenzimmer an,
So wird das Manns-Volck doch dich ihren Abgott nennen,
Dem täglich weit und breit viel tausend Opfer brennen,
Ja, dir wird selbst der Mund zum Tempel auffgethan.

Da raucht dein Heiligthum. Nur dieses ist nicht gut,
Dass du ein Frantzmann bist und nicht ein Teutsches Blut.
Damit der Toback auch, als wie die Druckerey
Und wie das Pulver ist, ein Ruhm der Teutschen sey.
Inzwischen machest du doch eine Wunderthat,
Dass Franckreich auch einmahl was guts gestifftet hat.

Es ist dieses nicht das einzige Sonett zur Verherrlichung des Tabaks aus jener Zeit. In einer Zeit, die an höherem Lebensinhalt, an wahrem Gehalt für Geist, Gemüt und Einbildungskraft sehr arm war, wo in den öden Fluten trostloser Gelegenheitsreimerei kein gesunder Keim und Kern Wurzel fassen konnte, in einer Zeit, wo würdigere Stoffe den Dichtern fehlten, war das in den Jahrzehnten nach dem dreissigjährigen Kriege in Deutschland allgemein beliebt gewordene Wunderkraut aus der neuen Welt noch lange nicht der schlechteste Stoff zu Gedichten, und so trieb die

Tabakspoesie längere Zeit üppige Schösslinge. Wenn man die Gedichtsammlungen aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durchblättert und von dem ewigen Einerlei der Glückwunsch- und Ehrengedichte gelangweilt, von den süsslichen, schwülstigen, dabei meist unmenschlich zotigen Liebesliedern angewidert, von dem ganzen Wust geschrobener, erzwungener Massenreimerei abgespannt und ermüdet, den Vertretern solcher Kunstübung ewige Vergessenheit anwünschen möchte, dann fühlte man sich schon erfrischt, wenn man in Ermangelung eines Besseren einmal auf etwas so Eigenartiges, wie ein Tabaksgedicht stösst.

So mag auch in der Wüste, welche des Hofdichters von König Gedichte bilden, dem nach etwas Grünem sich sehnenden Auge des müden Wanderers ein ihm begegnendes Stück aus dem Gebiete der Tabakspoesie als Oase erscheinen. Königs Gedichte, erschienen 1745, bieten S. 316 ein „Sinngedicht, auf einen Tabackraucher. Aus dem Französ. übers.“:

Hier, wo ich beym Camin auf einem Holzbund sitze,
Wo meine rechte Hand die leichte Pfeiffe hält,
Wann ich das schwere Haupt durch meine linke stütze,
Hab ich mir oft betrübt mein Schicksal vorgestellt,
Mein Schicksal, und zugleich auch seine Grausamkeiten,
Doch, eh ichs recht bedacht, stellt sich die Hoffnung ein,
Die will von einem Tag zum andern mich verleiten,
Und spricht: Dein Glücke wird wohl künftig besser seyn.
Da rückt die Schmeichlerin mich Aermsten von der Erden,
Kein Kayser ist so gross als ich in meinem Sinn;
Jedoch, kaum kan diess Kraut zu leichter Asche werden,
So find ich, dass ich noch im alten Stande bin.
Nein, wiederhohl ich dann, indem ich mich erhebe,
Ich merke, dass sich hier kein Unterscheid befind,
Ob ich Taback geschmaucht, ob ich in Hoffnung lebe,
Denn eines ist nur Rauch, das andre nichts als Wind.

Dasselbe französische Gedicht war schon vor König in's Deutsche übertragen worden durch Christian Gryphius (Poet. Wälder, 1. Th. 3. Aufl. 1718, S. 761):

Der Toback-Schmäucher (Aus dem Frantzösischen des St. Amand).

Ich lehn' an den Camin den abgekränckten Leib,
Toback und Pfeiffen sind mein bester Zeitvertreib,
Mein Geist empöret sich, mir zittern alle Glieder,
Ich schlage das Gesicht bestürtzt zur Erden nieder,
Und dencke, wie das Glück so grausam mit mir spielt,
Indem es seinen Muth an mir Betrübten kühlt,

Und mich wie einen Ball der Welt vor Augen stellet,
Der bald gen Himmel steigt, bald zu der Erden fället.
Die Hoffnung, welche mich stets auf den Morgen weist,
Erfrischet offtermals den fast erstorbnen Geist,
Und macht, dass ich den Pracht des Kayserthums verachte,
Indem ich höchst-behertzt nach etwas bessers trachte;
So bald ich aber nur die Pfeiffen angesteckt,
So wird mein Hoffen auch mit Rauch und Dampff bedeckt,
Ich fluche meinem Glück, das mich so sehr verletzet,
Und aus dem süssen Wahn in erstes Leid versetzet.
Gewiss, ich spühre wohl, wer sich mit Hoffnung nährt,
Und Sinnen und Verstand mit dem Toback beschwehrt,
Ist beyderseits berückt, und wird gewiss empfinden,
Er speise seinen Leib mit Rauch, den Geist mit Winden.

Stellt man diesen langatmigen Uebertragungen[1]) das französische Vorbild zur Seite, so hebt dieses in seiner knappen Fassung, in seiner schönen Abrundung sich vor jenen plumpen Versuchen unsrer deutschen Nachstammler als ein kleines Zierstück heraus. Unter dem Namen des Saint-Amant, der 1594—1661 lebte, kennt man (Oeuvres cpl. I, 1865, S. 182) folgendes Sonett:

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixes vers terre, et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

L'espoir, qui me remet du jour au lendemain,
Essaye à gaigner temps sur ma peine obstinée,
Et, me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premier estat il me convient descendre,
Et passer mes ennuis à redire souvent:

Non, je ne trouve point beaucoup de difference
De prendre du tabac à vivre d'esperance,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent.

Nur schade, dass das niedliche Gedichtchen doch nicht dem Kopfe des Franzosen entstammt, sondern aus dem Englischen entlehnt und gerade in den Anfangszeilen durch geschmacklose Häufung oder vielleicht auch Missverständnis des St. Amand arg verunstaltet ist. Nur aus der Nichtbeachtung, die naturgemäss dieser niedersten Schicht der Dicht-

[1]) Am knappsten hält sich eine Verdeutschung des Gedichts von Heinr. Wilh. v. Logau u. Altendorf, Poetisches Vergnügen, 1737, S. 145: „Le Fumeur melancholique. Sonnet. So setz' ich mich aufs Holtz, ein Pfeiffgen in der Hand . . .“ 14 Zeilen.

kunst anhaftet, lässt es sich erklären, dass bisher weder ein deutscher, noch ein französischer, noch auch ein englischer Schriftsteller diese Tatsachen bemerkt zu haben scheint. Von Sir Robert Aytoun, geboren 1570, gestorben 1638 (Poems ed. by Ch. Roger 1844, S. 53; Abbots f. Series of the Scottish Poets ... Scott. Poetry of the XVII. cent. 1895, S. 33) giebt es ein Sonett:

On tobacco.

Forsaken of all comforts but these two,
My faggot and my pipe, I sit and muse
On all my crosses, and almost accuse
The Heav'ns for dealing with me as they do.
Then Hope steps in, and with a smiling brow
Such cheerful expectations doth infuse
As makes me think ere long I cannot choose
But be some grandee, whatsoe'er I'm now.
But having spent my pipe, I then perceive
That hopes and dreams are cousins — both deceive.
Then mark I this conclusion in my mind,
It's all one thing — both tend into one scope —
To live upon Tobacco and on Hope,
The one's but smoke, the other is but wind.

Leider hat Aytoun in den ersten Zeilen das Bild nicht mit vollkommener Klarheit ausgemalt, die Sachlage nicht ganz unzweideutig dargestellt und so vielleicht selbst schiefen Auffassungen Vorschub geleistet. Nach einer launigen Auslegung findet der englische Dichter in kummervollen Stunden Trost bei seinen beiden Pfeifen, dem Musikinstrument und dem Rauchinstrument, bald bei der Faggotpfeife, bald bei der Tabakspfeife, mit der einen wie mit der andern bläst er auf alles. Zum Unglück heisst aber das unselige „faggot“ des Engländers im Französischen meist Reisigbündel, wie auch im Englischen, und da der englische Dichter ausdrücklich sagt, dass er bei seinen Betrachtungen sitzt und nicht steht oder herumläuft, so setzt St. Amant, statt Fagot zu blasen, sich auf einen Holzstoss, und König thut desgleichen, während Gryphius, wie durch eine innere Stimme gewarnt, jedenfalls von richtigem Gefühl geleitet, das „Assis sur un fagot“ verdächtig fand, vielleicht weil ihm zunächst bei den französischen Worten die Vorstellung auf einem Fagot zu sitzen sich aufdrängte, was ihm aber etwas kitzlich erscheinen mochte. Vielen aber mag der Dichter als Trübsal blasender Fagotist eine gar zu lächerliche Figur machen; es erscheint wol anheimelnder und liegt vielleicht auch dem Wortlaut näher, sich den Dichter vorzustellen, wie er beim Kamin in die lodernde Flamme des

Reisigs starrt und dabei seinen Träumereien und Gedanken nachhängt. Wenn er aber noch obendrein, wie St. Amant, auf einem Holzstoss oder Reisigbündel sitzen soll, so ist das jedenfalls des Guten ein wenig zu viel, und man weiss erst recht nicht, in welcher Stellung sich der Unglücksmensch eigentlich befindet. —

Viel bedeutsamer als das Aytoun'sche Gedicht auf den Tabak ist ein anderes, demselben nach Form und Inhalt verwandtes, von dem gesagt werden darf, dass es eine gewisse Rolle in der Weltlitteratur gespielt habe. „Des Freyherrn von Caniz Gedichte“ (1727, S. 158, 159) enthalten nebeneinandergestellt französischen Text und deutsche Uebertragung.

Sur le Tabac par Monsieur Lombard.

Doux charme de ma solitude,
Fumante pipe, ardent fourneau,
Qui bannis mon inquiétude,
Et qui me purges le cerveau.
Tabac, dont mon ame est ravie,
Lorsqu' aussi vite qu'un éclair
Je te vois dissiper en l'air;
Je vois l'image de ma vie.
Tu rémets dans mon souvenir
Ce qu'un jour je dois dévenir
N'étant qu'une cendre allumée;
Et visiblement j'apperçois,
Quand des yeux je suis ta fumée,
Qu'il me faut finir, comme toi.

Der Taback.

Aus dem Frantzösischen des Herrn Lombard, ehmahligen Predigers zu Middelburg.

Du Labsal meiner stillen Ruh,
Du lieblich-rauchend Pfeiffgen du;
Das, wie ein kleiner Ofen, glüet,
Das mein Gehirn von Flüssen leert,
Und, wenn ein Kummer mich beschwehrt,
Ihn unvermerckt vom Hertzen ziehet.
Taback, der meinen Geist erfreut,
Seh ich schnell deinen Rauch verschwinden,
So kan ich hier zu gleicher Zeit
Ein Bildniss meines Lebens finden.
Du giebst mir deutlich zu verstehen,
Da ich nur Asche, die noch glimmt,
Was für ein End einst mir bestimmt.
Und folgt mein Auge deinem Rauch,
So merck ich sichtbar, dass ich auch
Dereinst selbst muss, wie du, vergehen.

Das französische Gedichtchen fand, wahrscheinlich wegen seiner moralisierenden Tendenz, seiner erbaulich-beschaulichen Nutzanwendung auf die Nichtigkeit des menschlichen Lebens, bei den deutschen Dichtern solchen Anklang, dass ein förmlicher Wetteifer entbrannte, dasselbe durch Uebersetzung dem geistigen Besitzstande unseres Volkes einzuverleiben. Schwerlich lässt sich für andre Stücke von grösserem Umfang und gewichtigerem Inhalt nachweisen, dass sie jemals auf ähnliche Weise als Prüfstein der Uebersetzungskunst gegolten haben.

Zunächst ist zu nennen die „Curieuse Bibliothec, Oder Fortsetzung der Monatlichen Unterredungen . . . vormahls heraus gegeben . . . durch W. E. Tentzeln" . . . 1704. Hier findet sich S. 413—24 eine Besprechung der Schrift „P. Burmanni Oratio funebris in obitum . . . J. G. Graevii . . . CIↃ IↃCC III" . . . Zum Schluss dieser Besprechung und zugleich des ganzen Teils heisst es S. 424:

Sonnet auff den Toback, dessen Herr Graevius ein grosser Liebhaber gewesen. Doux charme de ma solitude . . . (14 Zeilen, mit beträchtlichen Abweichungen von dem bei Caniz gebotenen Texte.)

Welches ein guter Freund in eben so viel Teutsche Reime also übersetzt hat:

Du meiner Einsamkeit Ergetzen,
Geliebtes Pfeiffchen, meine Lust!
Das mir erleichtert Haupt und Brust
Und meinen Geist in Ruh kan setzen;
Toback, der mir kan Freude geben!
Wenn ich dich seh im Rauch auffgehn
Gleichwie den Blitz, so kan ich sehn
Ein wahres Bild von meinem Leben,
Da mir wird klärlich vorgestellt,
Das Ende dieser kleinen Welt,
Der mit der Seel begabten Asche,
Und mercken in verwirrter Ruh,
Dass, der ich nur nach Rauch stets hasche,
Ich ebenso vergeh' wie du.

Diese Uebersetzung ist insofern besser gelungen als diejenige des Freiherrn von Kanitz, dass sie wenigstens die Form des Sonetts innehält, die jener gesprengt hat, indem er im ersten Abschnitt statt der vier erforderlichen Zeilen deren sechs bildet. Sie fand, obschon keineswegs musterhaft, doch manchen Liebhaber.

Observationes Miscellaneae, oder Vermischte Gedanken, II, 1715. (S. 226—29 über J. G. Graevius) S. 229: „Er tranck gern Toback, darauf

hat man nachstehendes Sonnet gemachet, welches ich dem Leser aus Tentzels cur. Bibliothec mittheilen will: Du meiner Einsamkeit Ergetzen" . . .

Auserlesene Ergötzlichkeiten Vom Tabac . . . 1715. Hier wird S. 43 zuerst der französische Text (Doux charme . . . 14 Zeilen) gegeben. Sodann heisst es S. 44: „Diese Frantzösische Verse, welche nicht zu verbessern sind, soll der sehr gelehrte Herr J. G. Graevius gemacht haben. Der gleichfalls gelehrte Herr Tenzel hat selbige folgender massen ins Teutsche übersetzet: Du meiner Einsamkeit ergötzen" . . . Tentzels kurieuse Bibliothek nennt weder Graevius als Urheber des französischen Textes, noch Tentzel als Uebersetzer desselben. Wahrscheinlich macht sich der Verfasser der „Ergötzlichkeiten" (Bontekoe?) hier einer starken Gedankenlosigkeit schuldig, wie es wol gleichfalls als eine solche anzusehen ist, wenn er S. 62 noch eine andre, von der vorigen verschiedene Uebersetzung der französischen Vorlage giebt, anscheinend, ohne die Zusammengehörigkeit zu merken. S. 62 findet man „Curieuse Gedanken eines Tabac-Rauchers. Du süsser Zeitvertreib der stillen Einsamkeit" . . . 12 Zeilen.

Obschon also Graevius mit dem französischen Tabaks-Sonett anscheinend nicht das Geringste zu tun hat und sein Name zusammen damit genannt wird, nur aus dem rein äusserlichen Grunde, dass die Curieuse Bibliothec" nach der leidigen Art solcher Sammelsurien, um das Tabaks-Sonett zur Ausfüllung der letzten Seite verwenden und an den vorhergehenden Aufsatz über Graevius anknüpfen zu können, dieses Gelehrten Liebe zum Tabak erwähnt, so galt in der Folge doch bisweilen Graevius als Verfasser des Sonetts. Dies bekundet z. B.

„Das beliebte und gelobte Kräutlein Toback" . . . 1719. S. 78: „Dass der vortreffliche Polyhistor zu Utrecht J. G. Graevius ein sonderbarer Liebhaber des Tobacks gewesen, ist aus Muhlii Beschreibung des gelehrten Convivii, welches Anno 1692 den 18. Julii zu Goude in Holland gehalten wurde, zu ersehen . . . Graevius selbst verfertigte auf dieses von ihm so wert gehaltene Kräutlein nachstehendes Sonnet: Doux charme de ma solitude . . . welches aus Tentzels cur. Bibliotheque in denen Observat. Misc. T. II. p. 229 folgender gestalt teutsch nachzulesen ist: Du, meiner Einsamkeit Ergötzen" . . .

Drei Uebersetzungen des „Doux charme" hat man bereits kennen gelernt, von zweien den ganzen Wortlaut, von der dritten den Fundort. Eine vierte bieten „Herrn Hannss von Assig . . . Gesammlete Schrifften"

. . . 1719. S. 126: Lob des Tabacks. Doux Charme de ma Solitude . . . 14 Zeilen; Du süss'ste Anmuth trüber Schmertzen . . . 14 Zeilen.

Eine fünfte Uebersetzung ist enthalten in „Satyrische Gedancken Von der Pica Nasi . . . Von Joh. Hnr. Cohausen . . . Aus d. Lateinischen . . . ins Deutsche übersetzet" . . . 1720. S. 281: Charmante pipe, ardent fourneau . . . 12 Zeilen; Das nette Pfeiffgen lockt, es will mich fast bezaubern . . . 16 Zeilen.

Ferner stellen des Menantes Auserlesene Gedichte am Ende der ganzen Sammlung, um den zuletzt noch verfügbaren Raum nicht leer zu lassen, sondern irgendwie mit Versen auszufüllen (30. Stück 1721. S. 671, 72), französische Vorlage und deutsche Uebersetzung, letztere bereits die sechste in der Reihe der hier angeführten, neben einander: Sur le Tabac. Par un Auteur inconnu. Doux charme de ma solitude . . . Uebersetzung. Du meiner Einsamkeit beliebter Zeit-Vertreib . . . je 12 Zeilen. — Dazu kommen Trillers Poet. Betrachtungen, 3. T., 1742, S. 134: Sur le Tabac. Par Monsieur Lombard. Doux charme . . . 14 Zeilen; Gesellschaft meiner Einsamkeit . . . 14 Zeilen. — Koromandels Nebenstündiger Zeitvertreib 1747. S. 181: Die Tobacks-Pfeife, nach dem Frantzösischen. Liebreitzend süsse Lust vergnügter Einsamkeit . . . 16 Zeilen. —

Endlich ist es vergönnt, aus Weichmanns Poesie der Nieder-Sachsen (3. T., 1726, S. 334 ff.) einen ganzen Schwarm von deutschen Uebersetzungen des französischen Gedichtchens auszuheben:

J. G. Graevius. Doux charme de ma solitude . . .
Garlieb Sillem. Beliebter Einsamkeit vergnügtes Zeitvertreiben . . .
Surland. Du meiner stillen Ruh bezauberndes Vergnügen . . .
Surland. Mein Pfeifgen, das mich in der Einsamkeit erfreut . . .
Brockes. Du meiner Einsamkeit entzückendes Ergetzen . . .
Brockes. Entzückend Labsal meiner Einsamkeit . . .
Barthold Feind. Beliebte Lust in meiner Einsamkeit . . .
Krüger. Du labest mich in Einsamkeiten . . .

Erwähnt sei nur noch, dass „Die Vernünftigen Tadlerinnen" Gottscheds, im 2. Jahrg. 1726, S. 230 ff., eine Besprechung über diese Kraftprobe der deutschen Uebersetzungskunst bringen.

Damit aber, wenigstens, was das Gebiet des deutschen Schrifttums betrifft, genug und übergenug. Es ist gelungen, fünfzehn von einander verschiedene Uebersetzungen[1]) nachzuweisen. Für den Verfasser der

[1]) Als freiere Bearbeitungen der französischen Vorlage würden sich nennen lassen das „Sonnet auf den Knaster-Taback" bei Hancke, Weltliche Gedichte, 1727,

französischen Vorlage wird dabei entweder gar kein Name genannt, oder teilweise Graevius, teilweise Lombard. Dass Graevius nur vermöge seltener Unachtsamkeit fälschlicherweise dazu gekommen ist, die Urheberschaft zugesprochen zu erhalten, hat sich bereits ergeben. Nicht viel besser dürfte es um die vermeintliche Urheberschaft „des Herrn Lombard, ehmaligen Predigers zu Middelburg“ stehn.

Es kann dabei nur der Lombard gemeint sein, über welchen J. ab Utrecht Dresselhuis, De waalsche gemeenten in Zeeland[1]), 1848, S. 42, 43, 50, 54, 55, Nachrichten enthält. Darnach berief der Kirchenrat von Middelburg am 24. Dezember 1684 zum ausserordentlichen dritten Prediger einen André Lombard, der früher bei der savoyischen Gemeinde in London ein Kirchenamt bekleidet hatte. Die Stadtbehörde verweigerte zunächst die Bestätigung, erteilte dieselbe sodann, aber nur unter der Bedingung, dass die welsche Gemeinde die Kosten allein trage und dass Lombard befriedigende Ausweise über sein Vorleben und seine Vorbildung beibringe. So trat er Ende Januar 1685 seinen Dienst in Middelburg an, nahm aber bereits Ende März wieder seinen Abschied, um einer Berufung nach Kopenhagen zu folgen. Doch ergab sich auch dabei nichts Dauerndes. 1687 taucht Lombard als Predikant zu Vlissingen auf. Es mag wol entweder mit seinen Kenntnissen, oder mit seinen Glaubensmeinungen nicht alles in Ordnung gewesen sein; auch scheint seine körperliche Beschaffenheit sich für den geistlichen Beruf unzulänglich erwiesen zu haben. Seit 1691 wurde er wegen grosser Schwächlichkeit durch De La Voute vertreten. Nach dessen Tode nahm er 1694 wieder seinen Dienst auf, doch wurde er schon im folgenden Jahre endgiltig entlassen. Ueber sein späteres und früheres Leben, über etwaige litterarische Neigungen und Leistungen verlautet nichts. Deshalb muss seine Urheberschaft an dem „Doux charme“ vorläufig äusserst zweifelhaft erscheinen — um so zweifelhafter, als an einer andern Stelle, und zwar von englischer Seite, eine ganz bestimmte Angabe gemacht wird.

In den „Notes and Queries“ (Ser. II, Vol. 1, 1856, S. 504) bemerkt James Knowles gelegentlich der lebhaft geführten Erörterung über den Ursprung des englischen, ungemein volkstümlichen Song on Tobacco

---

S. 403 (Gedichte, 1. T., 2. Aufl. 1731, S. 374), sowie gleichfalls in Sonettenform das Gedichtchen „Bey einer Pfeiffe Toback“ aus den „Deliciae poeticae ... Andere Parthie“ 1728, S. 71 u. a. m.

[1]) Die Kenntnis dieses Buches verdanke ich einer brieflichen Mitteilung des Herrn Dr. jur. B. von Brucken-Fock, Middelburg, Vorstand des seeländischen Vereins f. Kunst u. Wiss.

folgendes: Your correspondent Y. B. N. J. was probably not aware of the authorship of the very pretty sonnet on the pipe and tobacco, which he quotes from Misson, who probably himself was not aware of it. The author was Esprit de Raymond, Comte de Modène, putative father of Armand Béjart, wife of Molière. He is also author of some pleasant verses: „La peinture du pays d' Adioussias, c' est-à-dire de l' état d' Avignon,“ an epistle to a young person about to take the veil; a set of monorhymes in if, addressed to „Inizul“; and a magnificent sonnet on the crucifixion . . .

Was die Urheberschaft des Grafen de Modène betrifft, hat Knowles aus einer Quelle geschöpft, die keinen besonderes Zutrauen erweckenden Eindruck macht. Seine Quelle dafür ist offenbar das „Supplément aux diverses éditions des oeuvres de Molière ou Lettres sur la femme de Molière, et poésies du comte de Modène, son beau-père“, 1825 erschienen. Hier heisst es S. 102: Pithon-Curt (Hist. de la noblesse du comté Vénaissin, III, 21) attribue encore au comte de Modène . . . des odes et des sonnets, le tout en . . . manuscrit. Voici un de ces sonnets.

Sonnet sur le tabac.

Doux charme de ma solitude,
Charmante pipe, ardent fourneau,
Qui purges d'humeurs mon cerveau,
Et mon esprit d'inquiétude;
Tabac, dont mon ame est ravie,
Lorsque je te vois prendre (l. perdre) en l'air
Aussi promtement qu'un éclair,
Je vois l'image de ma vie;
Tu remets dans mon souvenir
Ce qu'un jour je dois devenir,
N'étant qu'une cendre animée;
Et tout enfin je m'aperçoi
Que n'étant qu'un peu de fumée,
Je passe de même que toi.

In Querards France littéraire heisst es von Pithon-Courts Buch „On lui reproche un grand nombre d'inexactitudes“. Sonst findet man genauere Angaben über Leben und Schriften des Grafen de Modène in der Nouvelle Biographie Générale. Danach lebte Esprit de Raimond de Mormoiron, comte de Modène 1608—72.

Knowles erwähnt in den Notes a. Q. a. a. O. noch Misson. Von diesem erschien 1698 (à la Haye) ein Werk „Memoires et observations faites par un voyageur en Angleterre“, woselbst S. 390—92 über den

Tabak gehandelt wird. Bei dieser Gelegenheit wird auch das in Frage stehende Gedichtchen abgedruckt. Den ganzen Wortlaut hierherzusetzen, ist überflüssig, weil sich die vollkommene Uebereinstimmung mit dem von Kanitz unter dem Namen des Lombard gebotenen ergiebt; s. oben.

On fait un trés grand usage de Tabac en Angleterre . . . le Tabac n'engendre pas seulement des Théologiens profonds, il enfante aussi des Philosophes Moraux, témoin l'espéce de sonnet que Voici.

> Doux charme de ma solitude,
> Fumante pipe, ardent fourneau,
> Qui bannis mon inquiétude,
> Et qui me purges le cerveau . . .

Das Buch Missons erschien auch in englischer Sprache (London 1719, übersetzt von J. Ozell), wobei das Tabakssonett also lautet:

> Sweet smoking pipe, bright glowing stove,
> Companion still of my retreat,
> Thou dost my gloomy thoughts remove,
> And purge my brain with gentle heat.
>
> Tobacco, charmer of my mind,
> When, like the meteor's transient gleam
> Thy substance gone to air I find,
> I think, alas! my life's the same.
>
> What else but lighted dust am I?
> Thou show'st me what my fate will be;
> And when thy sinking ashes die,
> I learn that I must end like thee.

So hat denn die Untersuchung auch in diesem Falle wieder auf englischen Boden geführt, wo die Liebhaberei des Tabaks am frühesten einwurzelte und die Tabakspoesie die frühesten, zugleich aber auch besten Blüten zeitigte. Wenn Misson, wo er über die Verbreitung des Tabaks in England spricht, das Gedicht „Doux charme“ vorführt, so lässt sich doch annehmen, dass er auf seinen Reisen durch England ähnliche Wendungen und Gedanken im Volksgesange vernommen habe. Und in der Tat mutet das französische Sonett wie eine allerdings recht freie Bearbeitung des englischen Tabaksliedes an, von welchem nunmehr die Rede sein soll.

In den Notes and Queries des Jahres 1856 (II, 1, S. 115) wirft ein J. B. aus Dublin die Frage auf: Where is to be found the song, of which one verse is given in Rob Roy, chap. IX.? The chorus is

„Think of this when you take tobacco“.

I believe it begins:

„Tobacco is an Indian weed“.

Zur Beantwortung dieser Frage liefen verschiedene Beiträge ein, S. 182 unter den Buchstaben B. H. C. und T. Q. C., S. 258—60 Y. B. N. J., S. 320 W. H. Husk und A. R. X., S. 378 Edward F. Rimbault und J. Bértrand Payne, S. 504 der schon erwähnte J. Knowles.

Sehr wichtig ist dabei der Beitrag Rimbaults, der schon vorher (im Jahre 1851) A Little Book of Songs and Ballads veröffentlicht und dabei auf S. 170—72 denselben Gegenstand behandelt hatte. In den Notes and Queries schreibt Rimbault:

The following version of this popular song, the earliest yet discovered, is from a MS. of the early part of the seventeenth century, in the possession of Mr. J. Payne Collier. It has the initials „G. W.“ (i. e. George Withers?) at the end. Like Milton, Whithers is said to have indulged in the luxury of smoking; and many of his evenings in Newgate (during his long imprisonment), when weary of numbering his steps, or telling the panes of glass, were solaced with „meditations over a pipe“, not without a grateful acknowledgment of God's mercy in thus wrapping up „a blessing in a weed“.

Why should we so much despise,
So good and wholesome an exercise,
As early and late to meditate:
Thus think, and drink tobacco.

The earthen pipe so lily white,
Shows that thou art a mortal weight,
Even such, and gone with a small touch:
Thus think, and drink tobacco.

And when the smoke ascends on high,
Think of the worldly vanity
Of worldly stuff, 'tis gone with a puff:
Thus think, aud drink tobacco.

And when the pipe is foul within,
Think how the soul's defiled with sin,
To purge with fire it doth require:
Thus think, and drink tobacco.

Lastly, the ashes left behind,
May daily show to move the mind,
That to ashes and dust return we must:
Thus think, and drink tobacco.

Dieser Text des Gedichtes ist leidlich sauber, am meisten vielleicht stört die fehlerhafte Lesart in der dritten Zeile der zweiten Strophe, wo der nach Massgabe der anderen Strophen zu erwartende Binnenreim fehlt. Durch Umstellung der Worte, indem man liest „And gone even such with a small touch", entfernt man diese Unebenheit. Dies Gedicht gewann schnell eine ausserordentliche Volkstümlichkeit, im ganzen England ging es von Mund zu Mund, und, wie es bei Liedern von so ungewöhnlicher Beliebtheit und Verbreitung die mündliche Ueberlieferung meist mit sich bringt, erfuhr im Laufe der Zeit mannigfache Wandlungen und Umgestaltungen. Fast keine Niederschrift stimmt mit einer andern, und es ist in solchen Fällen überwiegend mündlicher Fortpflanzung ungemein schwer, das Ursprüngliche gegenüber späteren Aenderungen festzustellen. An dieser Stelle würde es zu weit führen, an der Hand der zahlreichen englischen Liedersammlungen, welche das Tabakslied mit teilweise recht eingehenden Erörterungen bieten, die Entwickelung desselben in allen Verzweigungen festzustellen. Damit den englischen Forschern, zumal den Folkloristen, diese lockende Aufgabe nicht vorweggenommen werde, sollen hier nur die grösstenteils bekannten, aber unübersichtlich in zahlreichen Schriften an verschiedenen Stellen zerstreuten Hauptsachen hervorgehoben werden.

Am beliebtesten wurde das Lied in der Fassung, welche sich in der prächtigen Sammlung „Wit and Mirth or Pills to purge Melancholy" 1699 ff. vorfindet. Diese Fassung lautet:

Tobacco 's but an Indian weed,
Grows green in the morn, cut down at eve,
It shows our decay,
We are but clay,
Think of this and take Tobacco.

The Pipe that is so lily-white,
Where so many take delight;
Is broke with a touch,
Man's life is such,
Think of, etc.

The Pipe that is so foul within,
Shows how Man's soul is stain'd with sin,
It does require,
To be purg'd with fire,
Think of, etc.

The Ashes that are left behind,
Does serve to put us all in mind,

> That unto dust
> Return we must,
>   Think of, etc.
>
> The Smoak that does so high ascend
> Shows you Man's life must have an end,
>   The Vapour's gone
>   Man's life is done,
>   Think of, etc.

Hiermit stimmt fast wörtlich die in den Notes a. Q. S. 320 von Husk zum Abdruck gebrachte „version ... from the Aviary, or Magazine of British Melody ... published (without date) some time in the latter half of the last century".

Die meisten anderen Fassungen weichen davon am stärksten in der ersten Strophe ab, während die anderen Strophen nur in der Reihenfolge und in Kleinigkeiten des Ausdrucks schwanken, in allem Wesentlichen aber Uebereinstimmung bekunden. Einige davon mögen hier Platz finden:

Notes a. Q. S. 182 T. Q. C. „old MS. common-place book"

> 1. The Indian weede that's withered quite,
> Green at morne, cut downe at night,
> Shows that like it we must decay.
>   Thus think ye when ye smoke tobacco.

2. The pipe, that is so lylly white ... 3. And when the pipe is foule within ... 4. And then the ashes left behind ...

Rimbault, Little Book, S. 170—72: From a broadside, with the Music, "Printed at London, 1670". It is also found in Merry Drollery Compleat, 1670 ...

> 1. The Indian weed withered quite,
> Grown at noon, cut down at night,
> Shows thy decay — all flesh is hay:
>   Thus think, then drink tobacco.

2. The pipe that is so lily-white ... 3. And when the smoke ascends on high ... 4. And when the pipe grows foul within ... 5. The ashes that are left behind ...

Die erste Strophe dieses selben Drucks giebt Rimbault auch in den Notes a. Queries, S. 378. Ebenda S. 378 bringt J. Bértrand Payne einen sehr ähnlichen Text aus den 1672 gedruckten Two broadsides against Tobacco, die aber auch schon Rimbault in seinem Little Book,

S. 170 erwähnt hatte. Payne sagt noch: das Gedicht „was afterwards reprinted in a Paper of Tobacco, published in 1837, and now out of print, and again in the Book of English Songs, where another version, differing again from your correspondent's, is also given“. Nach dem „Paper of Tobacco“ bietet auch Y. B. N. J. in den Notes a. Q. S. 260 die erste Strophe.

Einen starken Einfluss auf das Schicksal des alten schönen Tabaksliedes übte R. Erskine aus, ein Geistlicher, der 1685—1752 lebte. Dieser dichtete den ursprünglichen Text willkürlich um und verfasste dazu einen zweiten ebenfalls aus 5 Strophen bestehenden Teil, worin die schon in der ursprünglichen Anlage vorhandene beschauliche Richtung auf forciert-theologische Nutzanwendungen zugespitzt erscheint. So schwächlich und minderwertig dieser zweite nachgepfropfte Teil auch gegenüber dem ursprünglichen ausgefallen ist, so ging doch daraufhin in der mündlichen Ueberlieferung längere Zeit das Ganze als Erskine's Song.

So hielt noch Dixon Erskine für den Urheber des Ganzen. „Percy Society. Early English Poetry. Vol. XVII. Lond. 1846“ enthält an zweiter Stelle „Ancient poems, ballads, and songs of the peasantry of England ... ed. by J. H. Dixon“. Hier findet man S. 36—39: Smoking Spiritualized. By Ralph Erskine, V. D. M. P. I. This Indian weed, now withered quite ... 5 Strophen. P. II. Was this small plant for thee cut down ... 5 Strophen. S. 233 — 35: Tobacco. Tobacco 's but an Indian weed ... 6 Strophen, wovon die vierte nur eine matte Wiederholung des in der fünften Strophe ausgedrückten Gedankens giebt und sich als einen späteren Zusatz zu den ursprünglichen, sonst überlieferten 5 Strophen darstellt.

In den Notes and Queries a. a. O. S. 258 findet man abgedruckt „Meditations on Smoking. Erskine“, 10 Strophen in 2 Parts, jedoch schon mit der zweifelnden Bemerkung „I forward, from the columns of The Newcastle Journal, what is evidently a modernised and diluted version of it. There are ten stanzas, divided in two parts, and the editor, who copied from Erskine's Gospel Sonnets, attributes them, as you will see, to „Erskine“. At all events the subjoined appears to be a mere refacciamento“. Im weitern Verfolg der Frage bringen die Notes a. Q. auf S. 320 von A. R. X. Folgendes: I beg to inform your erudite correspondent Y. B. N. J. that Erskine only claims the authorship of the second part of „Meditations on Smoking“ as will be seen by the title which I transcribe from the twelfth edition of Gospel Sonnets, Kilmarnock, 1782:

„The following Poem, the Second Part of which was wrote by Mr. Erskine, is here inserted, as a proper subject of meditation to smokers of tobacco:

Smoking Spiritualized. In Two Parts; The First Part being an old Meditation upon smoking Tobacco; the Second, a new Addition to it, or Improvement of it.“ ......

R. Bell, der im Jahre 1857 die „Ancient poems“ Dixon's neu herausgab, hat in seinen Ausführungen die Ergebnisse der Umfrage in den Notes a. Q. wol berücksichtigt; doch lässt auch er die Frage nach der Urheberschaft des ursprünglichen Liedes offen. Dass G. Wither der Verfasser gewesen sei, zweifelt er an.

Eine vortreffliche Zusammenfassung aller früheren Ergebnisse und klare Uebersicht über die Schicksale des Liedes giebt W. Chappell, Popular Music of the olden times, Vol. II 563: Tobacco is an Indian weed . . .

The verse that has been written in the praise and dispraise of tobacco would, of itself, fill a volume; but, among the quantity, no piece has been more enduringly popular than the song „Tobacco is an Indian weed“. It has undergone a variety of changes (deteriorating rather than improving it), and through these it may be traced, from the reign of James I., down to the present day.

The earliest copy I have seen is in a manuscript volume of poetry transcribed during James's reign, and which was most kindly lent to me by Mr. Payne Collier. It there bears the initials of G[eorge] W[ither] . . . Wither is a very likely person to have written such a song. A courtier poet would not have sung the praises of smoking — so obnoxious to the King as to induce him to write a Counterblaste to Tobacco — but Wither despised the servility . . . It was the publication of his „Abuses stript and whipt“ which caused his committal to the Marshalsea prison. The following is Wither's song: — Why should we so much despise So good and wholesome an exercise . . . (5 Strophen, s. oben).

About 1670, we find several copies of Wither's song, but the first stanza changed in all, besides other minor variations. In „Merry Drollery Complete“, 1670, it commences „Tobacco, that is withered quite.“ On broadsides, bearing date the same year, and having the tune at the top, the first line is „The Indian weed withered quite“. The last agrees, so far, with a copy quoted by Mr. Bertrand Payne, from „Two broadsides against Tobacco“ 1672 . . .

In 1699 it appeared in its present form, in the first volume of „Pills to purge Melancholy“ and so remained until 1719, when D'Urfey became editor of that collection, and transferred it, with others, to the third.

After the „Pills“, it was printed with alterations, and the addition of a very inferior second part, by the Rev. Ralph Erskine, a minister of the Scotch Church, in his „Gospel Sonnets“. This is the „Smoking Spiritualized“ which is still in print among the ballad-vendors of Seven Dials . . .

Nach Chappell ist die Geschichte des Liedes niemals wieder selbständig dargestellt worden. Chappell hält an der Urheberschaft von George Wither fest[1]). Bedauerlich ist, dass weder er noch sonst jemand sich auseinandergesetzt hat mit einer in den Notes a. Q. von Y. B. N. J. auf S. 258 gebotenen Bemerkung, nach welcher ein andrer Dichter ähnliche Gedanken in Verse gebracht haben muss.

I would offer, from Lusus Monasterienses (p. 24, edit. 1730), the following; whether suggestive of or suggested by the lines in question, I must learn the respective dates ere giving an opinion. Dr. Aldrich, Dean of Christ Church, Oxford, was a liberal patron of the weed, and, as the following declares, had written some verses, at all events in a kindred strain:

Aldricius nobis nomen memorabile, Paeti
    Omnia qui novit commoda, sic cecinit.
Paetum mane viget, marcescit nocte, caditque:
    Primo mane viget sic homo, nocte cadit.
Ut redit in cineres incensum; mortuus omnis
    Sic redit in cineres, fitque quod ante fuit.
Quis non è tubulis discat nunc reddere fumos,
    Vivere cum doceant et benè posse mori.

Henry Aldrich lebte 1647—1710, George Wither (Wyther, Withers) 1588—1667.

In sehr fein geschliffener Form, und doch mit unverkennbaren Anklängen an das altehrwürdige, volkstümliche Tabakslied, treten dieselben Gedanken auch später noch einmal zu einem Gedicht verarbeitet auf,

---

[1]) Niemand hebt den gewiss auffälligen Gleichklang zwischen dem Namen des Wither und dem „withered quite“ hervor, das nach sehr frühen Fassungen in der Anfangszeile des Tabaksliedes vorkommt. Hat der Verfasser damit auf seinen Namen anspielen wollen, oder ist man wegen des gleich im Beginn des Liedes so stark sinnfälligen „withered“ überhaupt erst darauf gekommen, Wither unwillkürlich als Verfasser anzusetzen?

das niemals in weitere Kreise gedrungen ist, weil das ältere Lied schon zu fest eingewurzelt war, um sich verdrängen zu lassen, das aber wol verdient vor gänzlicher Vergessenheit bewahrt zu werden. The Gentleman's Magazine, eine reiche Fundgrube für Tabakspoesie, bietet in Vol. XV. 1745. S. 381 als die Perle unter allen übrigen Gedichten der Art folgendes:

To a Pipe of Tobacco.

Come, lovely tube, by friendship blest,
Belov'd and honour'd by the wise,
Come, fill'd with honest „Weekly's best",
And kindled from the lofty skies.

While round me clouds of incense roll,
With guiltless joys you charm the sense,
And nobler pleasure to the soul,
In hints of moral truth, dispense.

Soon as you feel th' inlivening ray,
To dust you hasten to return;
And teach me that my earliest day
Began to give me to the urn.

But tho' thy grosser substance sink
To dust, thy purer part aspires;
This when I see, I joy to think
That earth but half of me requires.

Like thee myself am born to dye
Made half to rise and half to fall.
O cou'd I while my moments fly,
The bliss you give me, give to all.

Damit dürfte es angemessen sein, den für den Tabak und seine Poesie so ausgiebigen Boden Englands zu verlassen. Der Streifzug nach den Quellen, aus denen einige deutsche Tabaksgedichte abgeleitet sein möchten, hat über Frankreich in zwei Fällen unversehens nach England geführt. Die deutschen Dichter hielten sich, bei der gänzlichen Abhängigkeit, in welcher sich damals Deutschland auf allen geistigen Gebieten von Frankreich befand, an französische Vorlagen als vermeintliche Originale, die sich nun in Wirklichkeit nur als Bearbeitungen ursprünglich englischer Erzeugnisse herausgestellt haben, und empfingen so aus zweiter Hand, was sie besser unvermittelt von ihren germanischen Vettern in England hätten erhalten können. Keiner der deutschen Versuche ist dabei über die Bedeutung einer Uebersetzungsprobe hinaus-

gekommen, keiner hat irgend welchen geistigen Einfluss geübt, keiner ist in den Volksgesang übergegangen oder ist sonst irgendwie lebendig geworden. Aber erfreulicherweise wird es nicht nötig sein, sich von dem old merry England zu verabschieden, ohne dass es gelungen wäre, im Gegensatz zu jenen toten Erzeugnissen zweiten Abgusses einen lebenskräftigen Absenker nachzuweisen, der aus den geistigen Beziehungen zwischen den beiden germanischen Nationen ohne Vermittlung der Franzosen herausgewachsen ist.

Spitta sagt in seinem vortrefflichen Aufsatz über Sperontes (Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1. Jahrg. 1885 S. 60 oder auch Musikgeschichtl. Aufsätze 1894 S. 212): „Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied „So lang ich meine Tabackspfeiffe . . .“ zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist infolge des Liedes „So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe“, welches man aus dem grösseren Klavierbuche der Anna Magdalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein, aber wer ihn beobachtet hat, weiss, dass es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Klavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde: „Doux charme de ma solitude . . .“ Das Lied „So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe“, wofür Spitta nur einen so vereinzelten, allerdings wol den ältesten bisher bekannt gewordenen Beleg beibringt, ist unzählige Mal gedruckt; es erfreute sich bis in die Mitte dieses Jahrhunderts hinein grosser Verbreitung im Volksgesange und wird auch jetzt noch in ländlichen Kreisen nicht selten gesungen. Es ist von dem französischen „Doux charme“ ganz unbeeinflusst, stellt sich vielmehr als eine etwas lang ausgesponnene Bearbeitung jenes alten englischen Tabaksliedes dar, das den Anstoss zu so vielen Umbildungen gegeben hat. Wenn Spitta, der das englische Original nicht kannte, die Verwandtschaft mit dem französischen „Doux charme“ herausfühlt, so liegt darin ein neuer Grund für die Annahme, dass dies französische Sonett nur als eine etwas freiere Spielart des englischen Urbildes gelten kann.

Für die deutsche Tabakspoesie ist der Tobacks-Bruder von Mich. Kautzsch von grosser Wichtigkeit. Grässe im Trésor de livres etc. Bd. IV erwähnt davon eine Ausgabe „Tobacks-Stadt 1680.“ Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt vier andere Ausgaben, von denen die beiden letzten dasselbe Buch nur unter gänzlich verändertem Titel geben.

Der Politische und Lustige Tobacks-Bruder, Das ist: Sonderliche Beschreibung des Edelen Krautes des Tobacks, Darbey allerhand lustige Begebenheiten und lächerliche Historien, so sich öffters bey dem Tobacksschmauchen ereignen, der beliebten Tobacks-Zunft zu sonderbahren Gefallen, und dem Curiosen Leser zur Gemüthsergötzlichkeit mit allerhand neuersonnenen und vormahls nie in Druck herausgegangenen Tobacks-Liedern vorgestellet Von Michaël Kautzschen. Gedruckt im Jahr 1684. (Titelbild und 238 Seiten.)

Der Politische und Lustige Tobacks-Bruder . . . 1690. (Titelb. u. 213 S.)

Politische Erzehlungen Aus einer Lustigen Tobacks-Gesellschafft, Das ist: Sonderliche Beschreibung des Edlen Toback-Krauts, Darbey allerhand lustige Begebenheiten und lächerliche Historien, so sich öffters bey dem Tobacks-Schmausen ereignen, vorgestellet werden Von Tobias Langenpfeiffen. Ost-Indien, 1740. (152 S.)

Politische Erzehlungen . . . 1741. (152 S.)

Die beiden Exemplare von 1740 und 1741 weisen ausser der Jahreszahl auf dem Titelblatt keine wahrnehmbare Verschiedenheit im Druck auf, die Ausgabe von 1741 stellt also nur eine Titelauflage derjenigen von 1740 dar, und das Ganze ist weiter nichts als ein neuer Abdruck des Polit. u. Lust. Tobacks-Bruders. Die Vorlage ist im Allgemeinen möglichst wortgetreu wiederholt, bemerkenswert ist nur die Einschiebung einer neuen Liednummer im 14. Kapitel. Es ist dies eben der Urtext des von Spitta gemeinten Liedes „So oft ich meine Tobaks-Pfeife“.

Im „Tobacks-Bruder“ schliesst das 14. und beginnt das 15. Kapitel also: „Toback hat diese Macht und Krafft, Dass er viel fromme Menschen schafft . . . Weil sich daran ein iederman Recht seines Tods erinnern kan. — Cap. 15. Philander liess sich dis Liedlein wohlgefallen, und wurden darauff allerhand angenehme Discourse von den Toback mehr geführet . . .“

In den „Polit. Erzehlungen“ heisst es zum Schluss des 14. Kapitels S. 73: „Toback hat diese Macht und Krafft, Dass er viel fromme Menschen schafft . . . Weil sich daran ein jedermann Recht seines Tods erinnern kan. Philander, als welcher ohne diss bisher durch seine Kranckheit sich der Sterblichkeit leicht erinnern konte, liess sich dieses Liedlein sehr wohlgefallen und bate dem Damon noch eines dergleichen zu singen. Worauf Damon als ein ohne diss in allen Fällen geschickter Mensch, noch diese nachfolgende Zeilen zu seiner Lauten absunge:

So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe
Mit guten Knaster angefüllt,
Zu Lust und Zeitvertreib ergreiffe,
So ist sie mir ein Trauerbild,
Und fügt mir diese Lehre bey,
Dass ich derselben ähnlich sey.

Die Pfeiffe stammt aus Thon und Erde,
Und ich bin gleichfalls draus gemacht,
Daher ich auch zur Erden werde,
Sie fällt und bricht, eh ichs gedacht,
Mir offtmals in der Hand entzwey;
Mein Schicksahl ist auch mancherley.

Die Pfeiffe pflegt man nicht zu färben,
Sie bleibet weiss, drum sagt der Schluss:
Dass ich auch dermaleinst im Sterben
Dem Leibe nach erblassen muss.
Im Grabe werd ich endlich auch
So schwartz, wie sie, nach langen Brauch.

Wenn man die Pfeiffe angezündet,
So sieht man, dass im Augenblick
Der Rauch in freyer Lufft verschwindet,
Nichts als die Asche bleibt zurück.
So wird der Ruhm in Rauch verzehrt,
Der Leib in Staub und Erd verkehrt.

Die Pfeiffen, wenn ihr Rohr verschäumet,
Und ganz verstopfft sind, werden sie
Mit langen Bürstgen ausgeräumet;
So retten zwar die Medici
Den Leib aus mancher Kranckheits-Noth,
Und endlich folgt der bittre Tod.

Wie nun das Tobacks-Kraut behende
Durch Gluth in halbe Asche fällt,
So eilet alles Fleisch zum Ende,
Die grösste Herrlichkeit der Welt
Wird einst des strengen Schicksals Raub,
Und ich auch selbsten Asch und Staub.

Der Rauch, der Augenblicks vergehet,
Ist zwar ein Bild der schnellen Zeit,
Doch wenn er sich im Circul drehot,
So zeigt er die Beständigkeit;
So hängt an einem Augenblick
Unendlich Unglück oder Glück.

Wie offt verseh ichs bey dem Rauchen,
Denn wenn der Stopffer nicht zur Hand,
Pfleg ich die Finger zu gebrauchen,
Da denck ich, wenn ich mich verbrannt:
Ach! macht die Kohle solche Pein,
Wie heiss muss wohl die Hölle seyn.

Ich kan bey so gestalten Sachen,
Mir bey dem Toback jederzeit,
Erbauliche Gedancken machen,
Von meines Lebens Nichtigkeit,
Und rauch in stiller Ruh zu Hauss
Mein Pfeiffgen recht mit Andacht aus.

Dies Lied, bisweilen um eine Strophe vermehrt, bisweilen um einige Strophen gekürzt, fast bei jedem Druck mit Abweichungen in der Reihenfolge der Strophen und bald grösseren, bald geringeren Veränderungen des Wortlauts, findet sich oft abgedruckt in fliegenden Liederdrücken und volkstümlichen Liederheften, so mit 10 Strophen in:

Schöne Neue Lieder für lustige Brüder. 1. Das Solo-Spiel. Ich weiss ein schönes Haus ... Delitzsch ... 11. (Zwei verschiedene Drucke.)

Sechs sehr schöne Lieder. Das Erste: In meinem Schlosse ist's gar fein ... Gedruckt in diesem Jahre.

Sieben Lieder. Das Erste: Willst du dein Herz mir schenken ... Leipzig in der Solbrig'schen Buchdruckerey. F.

Der Wahrsager oder Arienfreund! Drey schöne Arien enthaltend. Die Erste: Ich komm aus dem Reich der Todten ... Gedruckt in diesem Jahr.

In diesen Drucken ist in der Mitte eine Strophe hinzugekommen:

> Wie manchem löscht die Pfeife wieder,
> Wenn sie in vollem Brand erscheint,
> Wie manchen legt der Tod bald nieder,
> Da er's am wenigsten gemeint.
> Wie mancher denkt an's End' nicht hin,
> Da doch der Tod ist sein Gewinn.

Einen wesentlich bessern Text, allerdings nur 6 Strophen, enthält die „Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose ... Gedruckt im Jahr, da Geld rar war. 6)". Das 56. Lied hat von den Strophen des Tobaksbruders nur die beiden ersten, die beiden letzten, und aus der Mitte die vierte und fünfte unter Ausmerzung der dritten, sechsten und siebenten Strophe. Die drei ausgelassenen Strophen sind wol die schwächsten, am wenigsten klar ausgeführten des ganzen Liedes.

In manchen Einzelheiten noch besser erscheint der auf 5 Strophen verkürzte Text in einem fliegenden Druck „Arien. 1. Es ist geschehn, sie hat gesiegt die Liebe ... 8. Quast war ein gutes Kind. [39]" [Berlin: Littfas] ... An sechster Stelle steht das alte Tabakslied, bestehend aus den drei ersten Strophen, der fünften und der achten. Dass die letzte Strophe fehlt, gereicht diesem Drucke nicht zum Vorteil.

Sieben Strophen, und zwar die fünf ersten, wobei die vierte mit der fünften ihre Stelle vertauscht hat, und die beiden letzten des alten Tabaksliedes bieten folgende Drucke:

Vier schöne neue Lieder. Das Erste: Der Pudel als Retter eines dreijährigen Kindes von der nahen Todesgefahr. Gerettet durch der Vorsicht Güte ... Das Dritte: Tabacks-Lied. So oft ich meine Tabackspfeife ... Berlin, in der Zürngiblschen Buchdruckerei. (188.)

Acht sehr schöne neue Lieder. Das Erste: Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke ... Das Achte: Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers. So oft ich meine Tabackspfeife ... Ganz neu gedruckt.

Sieben schöne neue Lieder. Das Erste: Sind wir nicht freie Männer hier ... Das Sechste: Erbauliche Gedanken eines Tabackrauchers. So oft ich meine Tabackspfeife ... Frankfurt und Berlin ... bei Trowitzsch und Sohn.

Der Vergleich des menschlichen Lebens mit dem verwehenden Rauch ist uralt, denselben nach Bekanntwerden des Tabaks auf dessen Rauch zu übertragen und die sich daran knüpfenden Gedanken dichterisch

auszuführen, lag zu nahe, als dass nicht verschiedene Dichter bei verschiedenen Völkern, unabhängig von einander, darauf hätten kommen können und tatsächlich gekommen wären. In den hier vorgeführten deutschen, französischen und englischen Versen ist aber die Aehnlichkeit des Gedankenganges eine so überraschende, die Verwandtschaft eine so offenbare, die Uebereinstimmung in allem wesentlichen eine so vollständige, dass ihre Zusammenstellung ohne viele Worte darüber genügt, um ihre Zusammengehörigkeit zu erweisen.

Die Zeiten, in denen man so inbrünstig den Tabak besang, liegen zwar noch nicht so weit zurück, liegen aber doch für den auf der Höhe der Neuzeit stehenden Gebildeten oder Gelehrten bereits in nebelhafter Ferne. Der Entwickelungsgang der Menschheit hat für die drei geistig führenden Völker, von denen hier die Rede gewesen ist, ein ungeahnt reiches Geistesleben herangebracht, ihnen so viele würdigere Stoffe und höhere Anliegen zugewiesen, dass auch die Dichtkunst des Tabaks nicht länger als Notbehelfs in Ermangelung eines Bessern bedarf und denselben so gut wie ganz aus ihrem Gebiete entfernt hat. Ohnehin hat der Tabak in der klassischen Poesie niemals Bürgerrecht besessen, er trat auch früher schon fast nur in der Dorf-, Biertisch-, Jahrmarkts- und Winkel-Dichtung wackrer Biedermänner und ehrbarer Gevattern auf. Dass aber die Tabakspoesie selbst aus dieser bescheidenen und wolberechtigten Stellung verdrängt werden konnte, daran hat auch ein Umschwung im Tabaksgewerbe wesentlichen Anteil. Der Sieg der nüchternen Zigarre über die idyllische Pfeife hat zum Niedergange der Tabakspoesie, die von jeher im wesentlichen Pfeifenpoesie war, sicher sehr viel beigetragen. Zur Pfeife, die man Jahre lang benutzte und dann für den Rest des Lebens als Zimmerschmuck verwandte, konnte man ein persönliches Verhältnis gewinnen, niemals kann das mit der Zigarre geschehn, von der nichts die Stunde des Rauchens überlebt. So haben mehrere Dichter die Pfeife, die nun als altväterisch und abgetan gelten soll, als ihre eigentliche Geliebte, als treueste Lebensgefährtin mit aller Schwärmerei eines Verliebten besungen. Ein mehrfach angewandter, höchst ergötzlicher Zug ist es, dabei scheinbar sein Liebchen zu preisen und am Schlusse zu verraten, dass man seine Tabakspfeife meint.

Ach, wie ist mir doch so bange,
Dass ich von dir scheiden soll!
O, ich liebte dich so lange,
War dir immer treu und hold . . .

So beginnt ein Gedicht, das die Täuschung, als ob es sich um ein weibliches Wesen handle, trefflich durchführt, bis es am Schlusse heisst:

> Brüder, Schwestern, hört diess Eine,
> Alle, die ihr's noch nicht wisst,
> Dass die Holde, die ich meine,
> Meine Tabakspfeife ist.

Ein anderes Gedicht von ähnlichem Inhalt beginnt:

> Meiner Vielgeliebten gleich
> Ist kein Mädchen in dem Reich ...

und schliesst:

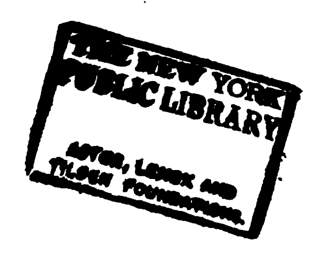
> Wenn man schmählich von ihr spricht,
> Thu' ich, als bemerkt' ich's nicht,
> Ob ich's gleich begreife;
> Mag sie auch verschmähet seyn,
> Sie bleibt dennoch immer mein,
> Meine Tabakspfeife!

Von einem dritten und letzten lauten Anfang und Schluss:

> Endlich hab' ich sie gefunden,
> Die sich einzig für mich schickt,
> Und in allen trüben Stunden
> Treu verharrend mich beglückt ...

> Fest hängt sie an meinem Munde —
> Ach! in deinen Fesseln frei,
> Bleib' ich bis zur letzten Stunde,
> Liebe Pfeife, dir getreu.

Berlin.



Neue Mitteilungen.

Alsatica.

Von

Hugo Holstein.

Auf den nachfolgenden Blättern gebe ich einige auf Strassburg und das Kloster Hugshofen bezügliche urkundliche Stücke, die dem Wimpfeling-Codex der Universitäts-Bibliothek zu Upsala Nr. 687 entnommen sind.

1.

Albertus Magnus weiht den Altar der h. Columba in Jung-St. Peter zu Strassburg. 1268.

Anno MCCLXVIII. Albertus magnus Argentoraci in ede diui Petri Junioris dedicauit altare s. Columbe eo tempore quo Clemens eius nominis quartus pontifex maximus anno pontificatus sui tertio floruit.

Cod. Upsal. f. 144.

Albertus Magnus wurde, nachdem ihn Papst Urban IV. auf seine Bitte des Regensburger Bischofsamtes enthoben hatte, wiederholt mit dem ehrenvollen Auftrage betraut, Kirchen und Altäre festlich einzuweihen. In solcher Absicht unternommene Wanderungen führten ihn nach Constanz, Basel, Strassburg, Colmar, Antwerpen, Utrecht und Mastricht.

v. Hertling, Allg. Deutsche Biographie 1, 188.

2.

Schreiben der Herzogin und des Herzogs von Mailand an die von Zürich vom 27. November 1478 nebst Peter Schotts von Strassburg deutscher Uebersetzung.

Nachdem dem blutigen Schreckensregimente des Herzogs von Mailand Galeazzo Maria zu Weihnachten 1476 durch Ermordung des Wüterichs ein Ende gemacht war, folgte des Ermordeten Sohn Giovanni Galeazzo als Herzog unter der Vormundschaft seiner Mutter Bona, einer Schwester des Herzogs Amadeus VIII. von Savoyen und einer Verwandten Ludwigs XI. von Frankreich[1]). Ein Jahr nach Antritt der Regierung wurde der Herzog mit den Eidgenossen, nicht ohne Anstiften des Papstes Sixtus IV., in eine Fehde verwickelt. Sie hatten in einem Schreiben vom 19. November 1478 den Krieg erklärt, worauf am 27. November die Antwort des Herzogs auf die Absage derer von Zürich erfolgte. Nun zogen die Eidgenossen über den Gotthard in das Livinertal. Unter Führung des Ritters Waldmann, des Züricher Bürgermeisters, wurde Bellenz belagert. Nach dem Abzuge des Heeres aber im Winter erkämpfte die eidgenössische, 600 Mann starke Besatzung von Giocorno einen Sieg über die Lombarden, die mit 14000 Mann den festen Posten erstürmen wollten, und jagte den Feind über den mit Eis bedeckten Bergweg hinab in die Flucht. Unter Vermittelung des Königs von Frankreich kam nachher der Friede zu stande und Pfingsten 1479 wurde er ausgerufen[2]).

Der lateinische Text des herzoglichen Schreibens findet sich im Cod. Upsal. f. 257. Eine Abschrift bewahrt auch das Staatsarchiv zu Zürich (Akten Mailand A 211, 1). Die betreffenden Abweichungen der Züricher Vorlage gebe ich in der Anmerkung.

Bona et Joannes Galeacius Maria Sfortiae Vicecomites, duces Mediolani etc. Papie Anglerieque Comites ac Janue et Cremone domini gubernatori et populo opidi[3]) Thuricensis. Per litteras vestras datas die Jouis post sanctum Othmarum[4]) indixistis nobis bellum, utpote requisiti ab Vraniensibus sociis vestris, mortes hominum, depredaciones, incendia, diruptiones castellorum, agrorum et villarum depopulaciones et omne malum quod poteritis comminantes. Profecto ut motus bellorum, quos Vranienses in nos moliti sunt, sine ulla racione siue iusticia, quin pocius contra federa nostra, ius iurandum ac diuina et humana iura, processerunt, ita et hec vestra denunciacio belli admiracionem nobis attulit, quippe quod putauimus[5]) vos qui urbem non Alpes incolitis racione viuere et

[1]) Prutz, Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter. Bd. 2, Berlin 1857, S. 808.

[2]) Bluntschli, Geschichte der Republik Zürich. Zürich 1856. II, 7.

[3]) ciuitatis [4]) post festum sancti Othmari [5]) quia putabamus

ut cultu ita et moribus[1]) his prestare qui ab humanitate absunt. Sed hec nostra opinio nos[2]) admodum fefellit, quod videmus vos eodem appetitu duci quo Vranienses. Quid est quod de nobis merito conqueri ualeatis aut que iniuria a nobis subditis uel mercatoribus[3]) vestris illata est, nisi fortasse quod nimium arbitrium[4]) nimiasque[5]) amplas immunitates[6]) et[7]) quas nequaquam debuissemus, etiam[8]) cum iactura maxima vectigalium et intratarum[9]) nostrarum et nostrorum subditorum[10]) vobis indulsimus? Nihil est[11]) profecto, nihil[12]) nisi ceca[13]) quedam et auara cupiditas desideriumque et fames rerum alienarum. Quod speramus vos fallet, primum enim iusticia pro nobis militat quam fouere[14]) immortalis et[15]) optimus deus iuuareque[16]) semper consueuit viduasque et pupillos protegere. Habemus deinde[17]) vires[18]) non vestris et Vraniensium[19]) inferiores, immo vero[20]) gentibus et neruis belli multo[21]) maiores, nec timemus quod ligas iactetis, cum et[22]) ligas et[23]) societates amiciciasque potentissinas habeamus, que nobis quandocunque[24]) opus foret[25]) presidio essent[26]). Scitote igitur nos constanti animo ad utrum[27]) malueritis, pacem vel bellum paratissimos esse, nec est quod amplius vestris aut[28]) commercium aut immunitates[29]) in dominio nostro[30]) esse velimus quibus vos sine honestate, sine iusticia[31]) renunciastis. Si nobiscum manus conserere decreveritis, excipiemus vos quidem his dapibus quas gentes nostre hostibus suis dare consueverunt[32]), experieminique tandem[33]), quid arma nostra ualeant. Habetis itaque ad vestram belli denunciacionem responsum nostrum per hunc vestrum tabellarium, in quem humanius egimus quam illi veri et recti violatores Vranienses[34]), qui nostrum tabellarium[35]) maximis uerberibus affectum remiserunt; que res apud infideles et ipsos denique[36]) inferos indignissima videtur[37]). Datum Mediolani die XXVII[38]) Nouembris anno etc. LXXVIII[39]).

Magnificis viris gubernatori
et populo opidi Thuricensis[40]).

---

[1]) ita vitam moribus [2]) nos fehlt. [3]) mercationibus [4]) nimium liberum arbitrium [5]) nimisque [6]) emunitates [7]) et fehlt. [8]) etiam fehlt. [9]) intractarum [10]) ac animorum subditorum nostrorum [11]) est et [12]) nil [13]) certa [14]) favore [15]) et fehlt. [16]) iuuare [17]) denique [18]) viros [19]) Vraniensibus [20]) enimvero [21]) initi [22]) et nos [23]) et fehlt. [24]) quando unquam [25]) fuerit [26]) sunt presidio [27]) ad utrumque prout [28]) aut fehlt. [29]) emunitates [30]) in nostro dominio [31]) sine iusticia sine necessitate [32]) Si nobiscum decretum decreveritis, reficiendum vos quidem his dapibus, quas gentes nostre inimicis offerre solent [33]) experiemini tamen [34]) quam illi iuramenti ac iuris gentium uiolatores Vranienses [35]) tabellarium nostrum [36]) et impios demumque [37]) videretur [38]) vigesima septima [39]) 1478 [40]) Adresse fehlt.

Verte folium et inuenies interpretationem huius epistole in vernaculam a Petro Schotto factam, cuius haec est manus[1]).

Ueber Peter Schott vgl. C. Schmidt, histoire littéraire de l' Alsace, Paris 1879, II, 2—35. Knod in der Allg. Deutschen Biographie 32, 406.

Im 17. Lebensjahre (1475) hatte er seine Studien in Bologna begonnen und war im Herbst 1476 nach Strassburg zurückgekehrt, wo er drei Monate im väterlichen Hause zubrachte. Im folgenden Jahre ging er wieder nach Bologna, um unter Beroaldus und Urceus Poesie und Rhetorik zu studieren; auch lehrte ihn Antonius Manlius Britonoriensis Griechisch. Infolge der Pest kehrte er 1478 nach Strassburg zurück. Im Frühjahr 1479 begann er in Bologna das kanonische Recht zu studieren, wurde 1481 Doktor beider Rechte und erhielt 1482 die Priesterweihe und ein Kanonikat an St. Peter. Im Februar 1483 hielt er die erste Messe. In seinen Predigten rügte er scharf die Missbräuche der Geistlichen und ihr ärgerliches Leben und verwarf des Papstes Ansehen und den Ablassverkauf. Er starb als ein Opfer der Epidemie am 12. September 1490 im 32. Jahre seines Lebens. Er war der Einzige in Strassburg, der das Griechische verstand. Wimpfeling gab nach Schotts Tode seine Schriften in den Lucubratiunculae ornatissimae heraus.

Wie Peter Schott zu dem Mailänder Schreiben gekommen ist, weiss ich nicht; es ist möglich, dass der Züricher Bürgermeister es seinem Vater, der regierender Ammeister in Strassburg war, geschickt hat. Auf diese Weise kam es in den Nachlass Peter Schotts, den Wimpfeling vorfand. Wimpfeling machte es dann nebst der Uebersetzung zu einem Bestandteil des Codex, den er dem Grossneffen Peter Schotts, dem berühmten Stettmeister von Strassburg, Jakob Sturm, zum Geschenk machte[2]).

Peter Schott gehörte zu den deutschen Humanisten, die es sich zur Aufgabe machten, deutsche Uebersetzungen lateinischer Schriftsteller zu liefern. Solche Uebersetzungen sind besonders in den süddeutschen Reichsstädten, wie Nürnberg, Strassburg, Augsburg, Heidelberg, den Hauptsitzen deutscher Bildung um die Wende des 15. Jahrhunderts, angefertigt worden. Vgl. darüber Hartfelder in der Beilage zum Jahres-

---

[1]) Diese Bemerkung Wimpfelings nur im Cod. Upsal.

[2]) In der rechten Ecke des Innendeckels des Codex steht: Jacobi Sturm ex dono Jacobi Wimpfelingii sacrae paginae licentiati. Peter Schotts des Jüngeren zweite Schwester, Ottilie von Köllen, war die Grossmutter von Jakob Sturm, indem sich ihre Tochter Ottilie mit Martin Sturm von Sturmeck verheiratete. Dieser Ehe entspross Jakob Sturm.

berichte des Heidelberger Gymnasiums vom Jahre 1884. Es ist aber nach meiner Meinung die Bedeutung dieser Uebersetzungen in sprachlicher Hinsicht noch viel zu wenig gewürdigt worden, insofern sie einen wichtigen Beitrag zur geschichtlichen Entwickelung der deutschen Sprache liefern. In dieser Beziehung halte ich die Veröffentlichung der Schottschen Uebersetzung der Mailander Urkunde für wertvoll. Sie lautet:

Bona Galeacz Forcia vicecomites und herzogen zů Meylon etc. grafen zů Pafye vnd zů Anglerien herren zů Jenuowe vnd zů Cremone dem gubernator vnd dem volk zů Zurich. Durch vwere briefe geben zů Zurich vff donrstag nach Othmari habent ir vns verkundet ein strit, als erfordert von den von Vre vwren gesellen, vnd trowent vns doslege der menschen, beroubunge, brant, zersterunge der stette, verherunge der åcker vnd dorffer vnd alles böse das iz vermögent. Fur wor als vns die bewegunge der strite, so di von Vre wider vns vnderstanden hant, one alle vrsach oder gerechtikeit, sunder wider vnsere bunde, gesworen eyde, gotlich vnd menschlich recht, widerfuren, also hat vns dise vwere verkundunge des strites verwundern broht, vnd wir wondent, nach dem ir in einer stat vnd nit vff den Alben wonent, ir soltent leben nach vernunft vnd als ir sint in der wonunge, als soltent ir ouch in den sytten anders syn den dye von den luten sint. Aber disse vnser meynunge hat uns betrogen, dan wir sehent, das ir in glicher begirde gefurt werdent als die von Vre. Was ist es das ir von vns clagen mögent, oder was vnrechts ist von vns vwren vndertonen oder kouffluten zůgefuget, es sie dan das wir villiht uch zů vil uwren willen vnd zů vil vorteils oder friheit, vnd die wir uch nit schuldig gewesen siut ouch mit grossem schaden der furunge vnd vnserer ingenge vnd vnser vndertonen zůgelossen vnd vergunstiget habent. Es ist sicher nit anders dan ein blinde vnd gritige begirde, ein begirlicheit vnd hunger noch fremden gůt, do wir hoffent es sol uch velen, dan des ersten so vihtet die gerechtikeit fur vns, die do der vntötlich vnd öberste got gewonet hat alwegent zů stercken vnd zů helffen, wittwen vnd weysen zů schyrmen, darzů habent wir macht, die do nit mynner sint dan vwer vnd der von Vre macht vnd joch mer sint von luten vnd anderen dingen zům state geherende; wir vorchtent ouch nit, das ir vch vff vwer buntgenossen verlossent, nach dem wir ouch habent buntgnossen geselschafften vnd fruntschafften, die vast mechtiger sint, die do vns, so uerre es vns not were, zů hulffe kement, vnd ir sollent wissen, das wir eins steten gemuts vnd bereit sint zů wellichin ir wellent, es sy fride oder strit, vnd darumb so wellent wir nit, das die vwren furbass eynichen handel vorteyl oder fryheit in vnserer her-

schafft habent, deren ir uch one gerechtikeit vnd one ersammekeit verzigen habent. Ist es, das ir mit vns hande anlegen wellent, das nemmen wir uff vnd satigen uch mit den spisen, die vnsere lute iren vigenden gewonet habent zů geben, vnd ir werdent leste befinden, was vnser wofen vermogent, vnd also habent ir uff vsskundung vwres strites vnser antwort durch disen vwern botten, gegen dem wir vns gutlicher gehalten habent dan die von Vre, die do sint verbrecher der gerechten vnd ersammen dinge, die do vnseren botten widergesant hant als sie ine vbel geslagen habent, welliche dinge by den vngloubigen vnd ioch by denen in der hellen vnbillich werent. Geben zů Meyelon am XXVII. tag des monats nouembris anno etc. LXXVIII.

Den grossmechtigen mannen dem gubernator vnd dem volk der stat Zurich.

Während die lateinische Abschrift, die das Züricher Staatsarchiv bewahrt, dem Schriftcharakter nach dem 15. Jahrhundert angehört, gehört die Uebersetzung erst dem 16. Jahrhundert an, weshalb wir auf ihren Abdruck verzichten.

3.

Peter Schotts deutsche Uebersetzung eines Schreibens des Herzogs von Mailand an den Rat zu Strassburg, betreffend Absendung eines Baumeisters zur Herstellung des Kuppelbaues des Mailänder Doms.

Mailand, 27. Juni 1481.

Die Annali della fabrica del duomo di Milano (Mil. 1880) berichten (III, 7), dass am 14. Juni 1481 Petrus de Figino und Johannes de Bergamo gewählt worden seien, um die Absendung eines Strassburger Baumeisters zu erwirken:

Ad propositionem factam causa habendi quendam ingeniarium habitantem in Argentina, qui videre habeat tuburium suprascriptae venerabilis ecclesiae, eo maxime, quia per multos ingeniarios propositum fuit non esse ulterius procedendum in opere propter multas rationes per eos allegatas, praefati domini mature huic rei providere volentes, ne aliquod inconveniens exinde sequi habeat eorum dominorum deputatorum culpa et defectu, elegerunt et praesentium tenore eligunt contrascriptos dominos Petrum de Figino et Johannem de Pergamo, qui adeant illustrissimum dom. Ludovicum, eidem petendo litteras opportunas causa habendi ipsum ingeniarium vel meliorem, si haberi poterit. Dantes eisdem pro ingeniario ipso habendo potestatem et omnimodam facultatem faciendi omnia et singula in praedictis et circa praedicta necessaria.

Am 17. Juni beschloss man, Johannes Antonius de Glaxiate nach Strassburg abzuordnen. Es wurde ihm das Schreiben des Herzogs vom 27. Juni zur Uebergabe an den Rat der Stadt Strassburg eingehändigt.

Lettera ducale ai magistrati e governatori di Strasburga.
Addi 27 giugno.

Magnifici insignesque cives amici nostri carissimi. Questi fabricieri del celeberrimo templo de questa nostra inclyta città stano in suspensione de non fare furnire el tuburio, se prima non consultano bene con optimi ingegneri, utrum le columne maestre, sopra le quale va fabricato, serano forte e sufficiente a sostenir tanta machina e peso incredibile, quanto haverà esser dicto tuburio, che sarà cosa stupendissima; unde saria eterno vilipendio, se dopo fornito ce occorresse alcuno manchamento. Però essendone per diverse vie fatto intendere del optima sufficientia de lo ingegnero del famoso templo de quella vestra città, pregamovi ce vogliati compiacere in mandarnelo fin qua, o luy o altro più sufficiente che si trovasse in quella patria. Joanne Antonio de Gesa nostro citadino, quale si manda li ad questo effecto, gli farà bona compagnia per camino. Qua sarà bene ricevuto e meglio tractato, e faremo per modo che'l ritornerà ben contento. Non vi rincrescha ad pigliare questo carico per amor nostro in persuadergli ch'el vegni, che ne fareti cosa grata, e sempre ne trovareti paratissimi a li vestri piaceri.

Mediolani, in arce nostra portae Jovis, die 27 junii 1481.

Johannes Galeaz Maria Sfortia Vicecomes dux Mediolani etc.

A. Terzagus.

Das Schreiben kam auch zur Kenntnis Peter Schotts des Aelteren, der in angesehener Stellung in Strassburg stand, schon zweimal (1470 und 1476) das Amt eines regierenden Ammeisters versehen hatte und ein Freund der Wissenschaften und Künste, sowie ein eifriger Förderer alles Guten war. Sein Sohn, der Ende Juli aus Ferrara wieder nach Strassburg zurückgekehrt war, lieferte folgende Uebersetzung des herzoglichen Schreibens (Cod. Upsal. f. 255):

Den grosstügigen vnd wolgeadelten mannen der gemein vnd den burgern zu Strassburg.

Grosztugige vnd wolgeadelte burger, vnser liebsten fründ, Die buwmeister des witgerůmpten tempels disser vnser hochgelobten statt stont in zwifel nitt zu vollenden den vbergebuw. sy siggen denn vor wol zu rot worden mitt den besten sinnrichen werckmeistern, ob die furnemen sülen,

vff denen es gebuwen sol werden, siggen starck vnd gnusam[1]) zu enthalten ein so grosszen gebuw vnd ein vnglouplichs gewicht, als dann sin soll der gemeldt vbergebuw: wenn es wurt sin ein ding sich uber die mosz zu erstutzen vnd deshalben wer es ein ewiger schad: ob noch dem es volendet wurd widerfür[2]) etlicher gebrust, Dorvmb als wir durch maniger-ley weg vnderricht sint worden von der besten genugsamme des synnrichen werckmeisters des gerümpten tempels in der selbigen vwren statt: bitten wir vch das Ir vns wellen zu willen werden iñ zu schicken biszhar: antweders iñ oder ein andern den genugsamsten so man vinde in dem selben land. Hans Anthoñ von Gesa vnser burger, der zu vch geschickt wurt der sachen halb, wurt im thun gůte gesellschaft uff dem weg. Hie wurt er wol vor ougen gehaben vnd wert gehalten werden vnd wir wellen also handlen das er wurt widerkeren wol begnügt. Nitt lon vch ver-triesszen uffzunemen semliche[3]) bürd vmb vnsren willen in zu uberreden das er kumm, denn ir vns bewisen werden ein angenåme sach vnd werden vns vinden alle zit bereit zu vwrn wolgefallen Zü Meylan in vnser vŏste der porten Jouis an dem XXVII tag Junii 1481[4]).

Johans galeatz maria sfortia ein
stathaltender groff Hertzog zu Meylan etc.[5]).

Die Akten verzeichnen weiterhin ein Schreiben des Herzogs an den Ratsherrn Peter Schott in Strassburg vom 19. April 1482 (Annali III, 14), in welchem von neuem die Absenduug eines Baumeisters er-beten wird.

Il duca ricerca un ingegnere tedesco a Strasburgo.
Addi 19 aprile.

Magnifice amice noster carissime. Rogavimus per litteras superiori-bus mensibus magnificentiam vestram, ut cum in hac urbe nostra templum ad honorem beatae Mariae Virginis mirae magnitudinis et pulchritudinis struatur, nec deesse velimus quominus omnia rectissime fiant et tanto operi nihil imputari quĕat, ad nos mittere vellet quendam architectum seu ingeniarium, quem isthic praestantissimum esse intelligebamus, ut templum ipsum videre et omnia recte metiri valeret ac suum super

[1]) Der Uebersetzer überlässt die Wahl zwischen gnusam und furnam.

[2]) Ebenso zwischen widerfür und begegnet.

[3]) Ebenso zwischen semliche und disse.

[4]) Im Cod. Upsal. steht 1486.

[5]) Johann Galeatus Maria Sphorcia, vicecomes, dux Mediolani, schreibt 27. Juni 1491 an die Vertreter der deutschen Nation auf der Universität Bologna (Acta nationis Germanicae universitatis Bononiensis, Berol. 1887, p. 242).

agendis iudicium edocere; et quia idem architectus non venit et ut veniat eodem tenemur desiderio, rogamus rursum magnificentiam vestram, ut nos huiuscemodi voti compotes efficiat, et ipsum architectum mittat; id enim gratissimum habebimus, parati in similibus et maioribus vobis gratificari, et hac de causa mittitur isthuc praesentium lator cum facultate praebendi modum ipsi architecto veniendi. Mediolani 19 aprilis 1482. Johannes Galeaz Maria Sfortia Vicecomes dux Mediolani etc.

B. Calchus.

Aufschrift: Magnifico amico nostro carissimo domino Petro Scotto, gubernatori civium et consiliario civitatis Argentinae, praefectoque fabricae templi maioris ibidem [1]).

Ein Jahr später, am 16. Mai 1483, wurde mit dem aus Strassburg gekommenen Baumeister Johannes Nexemberger von Graz ein Vertrag, betreffend den Bau des Tuburiums, geschlossen.

4.

Wilhelm Herr von Rappoltstein, Hohenack und Geroldseck am Wasichen überreicht durch Martin Ergersheimer aus Schlettstadt ein Schreiben an den Kardinal Oliverius in Neapel, betreffend die Wiederherstellung des Benediktinerklosters Hugshofen.

Rappoltsweiler, 27. September 1497.

Reuerendissimo inthimo patri et domino domino Oliuerio, sacrosancte Romane ecclesie cardinali Neapolitano Guilhermus in Rapoltzstein Hohennagk et Geroltzegk volgariter am Wassichin dominus etc. post humilimam sui ipsius commendacionem salutem optat plurimam. Amor et singularis illa, reuerendissime pater, beneuolentia, quibus me filiolum vestrum hactenus prosequi consueuistis, audaciam prestat, vt me nedum reverendae pietatis vestre minimum seruitorem sed et amicissimos ac charitate mihi iunctos frequenter amplitudini vestre commendatos faciam. Habeo itaque ac refero pientissime vestre dominacioni immortales graciarum actiones, que nunquam me frustrari spe mea est passa. Alta iccirco cuncta pietatis vestre in me collata beneficia reposui memoria reponamque ea · donec spiritus hos meos rexerit articulos memoranda. Est preterea quod pietatem vestram prestantissimam nunc scire volui quoddam prope nos monasterium curia Hugonis nuncupatum, quod abbas et fratres ordinis sancti Benedicti habitarunt, ruinosum et miserrime depauperatum atque ob

[1]) Peter Schott war im Jahre 1482 regierender Ammeister.

cultus diuini dimiuucionem personarumque inibi vitam agentium incuriam prorsus fere desolatum et adeo quidem, ut, nisi piis deuotorum hominum succineratur subsidiis, propediem cum in edificiis ruinam quottidianam minantibus tum in censibus redditibusque atque in modicis superexistentibus funditus habebit (!) perire. Quod deuoti quidam et probatissimi viri sacerdotes, populares nostri animadvertentes cordiali quadam compassione permoti, ymo (ut credimus) diuino quodam spiritu ducti, super tanti monasterii restauracione deliberare ceperunt, at propriis suis expensis in hoc misericordie parcentes sacrosanctam apostolicam sedem de admittenda translacione eiusdem cenobii ad collegium secularium sacerdotum consulere cogitauerunt illustrissimo etiam Romanorum rege in id consentiente. De his satis, nam licet et alia pietas vestra ex venerabili viro magistro Martino Ergershin de Slettstat predictorum agentium commilitone harum baiulo accuracius percipiet, cuius rebus et causis, quas ore clementie vestre narraturus est, accomodetis rogo et manum et aures, ac in suis negociis defensorem et patronum se vestra constituat reverendissima paternitas velim, quo honesta iusta et racionalis ipsius intentio expediciorem consequatur effectum sentiatque tandem idem magister Martinus, sentiant et ceteri sue college meam commendacionem magno sibi usui fuisse. Quicquid enim in eosdem beneficii fauoris et gracie per vestram benignitatem collatum fuerit, illud totum existimabo in meam personam fuisse collatum. Valeat itaque felici et optima valitudine reverendissima mihique iugiter obseruanda vestra paternitas me liberos familiam domumque et quicquid est ditionis mee paterno amore perpetuo obseruans. Datum opido nostro Rapoltzwiler, 5. kalendas Octobris anno salutis nostre millesimo quadringentesimo nonagesimo septimo.

Cod. Upsal. f. 261. Regest im Urkundenbuch der Grafschaft Rappoltstein, herausgegeben von Dr. Albrecht, T. V, 499 Nr. 1370.

Das Kloster Hugshofen (Curia Hugonis) war baulich und wirtschaftlich dem völligen Untergange nahe. Oliverius war 1502 Kardinal-Bischof der Sabina und Protektor des Dominikanerordens; er soll um Verwendung beim Papste gebeten werden in einem Streite der Dominikaner mit den Minoriten über die unbefleckte Empfängnis der Maria. Urkundenbuch der Universität Heidelberg I, 206. Nr. 150. — Martin Ergersheimer von Schlettstadt, immatrikuliert zu Heidelberg 1481 4. September, wird baccal. artium via mod. 8. Juli 1483, licentiatus in artibus 1486 vigil. s. Matthie apost., später Rektor der Schlettstädter Pfarrkirche, Mitglied der Schlettstädter gelehrten Sodalität. Horawitz und Hartfelder, Briefwechsel des Beatus Rhenanus S. 72. Ihm widmete

Beatus Rhenanus 1515 das Encomium Calvitii des Synesius von Kyrene, Schürer widmete ihm die Reden Ephraims.

5.

Oratio cuiusdam de Argentina apud pontificem habita.

Jussit senatus urbis Argentinensis, clementissime pontifex, ut sese et rempublicam suam Sanctitudini tue fideliter studioseque commendaremus, et quamuis ego inter meos commilitones minus ad dicendum sim idoneus, vicit tamen me naturalis amor patrie, vicit observancia natu maiorum, vicit pius Argentinensium omnium affectus, siquidem nihil in rebus mortalibus magis appetit urbs Argentina quam quod tue celsitudini, sacrosancte sedi apostolice ac vniuerse Romane ecclesie plurimum sit commendata, in primis dilecta et sub alas paterne consolacionis inter christianas respublicas haud nouissimo loco sed pio et perpetuo complexu benigne suscipiatur. Argentina, inquam, que omni ex parte bene munita, situ amena, fluminibus piscinis pascuis armentis cerere bacho fecundissima, diuiciis opulenta, terris finitimis admodum est potens, in qua senatus non vi, non temere, non ullis factionibus, sed equitate, consilio, prudencia, grauitate, concordia rempublicam administrat, populum regit, clerum tuetur, iustum decernit, foedera seruat, hostibus repugnat, Romano imperio adheret ac ob id potentissimis quibusdam viriliter restitit et perpetuo (si deus volet) resistet, ne leuissimorum iugo colla submittere aut a Romano regno Germanicaue nacione defoecisse videatur. Proditores, blasphemos, predones et quoslibet sontes tum perpetua notat infamia, tum linguarum precisione, exilio, carcere, morte pro scelerum condicione castigat, arces raptorum expugnat. In ea quidem urbe sunt arma, sunt equi, sunt iacula, sunt omnia in bella et in hostes necessaria, in ea numerosus est populus, preclarus equestris ordo et milicia singularis, senatus ex plebe et militari statu collectus, nec tamen ulla serpit factio, nulle partes, nullum scysma, tanta est concordia, tanta reipublice dilectio, tam certa dissidencium et factiosorum poena. Nam in omnem magistratum quindecim viri (quos in grauitate constancia integritate et iusticia inflexibili prestanciores esse omnium fides est et opinio) plenam habent auctoritatem, sicque a nullo quantumuis petente cuiquam uel minimo vis aut iniuria impune inferri potest. Diuersorum et multiplicium negociorum diuersi sint iudices, ut nemo de iusticie et iuris sui dilacione ac indigna mora iuste lamentari possit. Nec intempesta nocte tumultus, insolencie, cedes audiuntur, tante sunt vigiliae, tante custodiae que vniuersam urbem lustrant, circueunt, obambulant. Neque tanta ciuilis

policie vigilancia, religionis aut rei diuine (quae omnium potissima est) negligenciam adducit. Apud Argentinenses etenim, pientissime maximeque princeps, templum est ecclesiae Cathedralis ornatissimum, in quo reipublice ac senatus studio deuotissimorumque hominum elemosina insignis et clarissime fabricae omnisque decoris quottidianum videtur incrementum. Illic christiana religio uerusque dei cultus viget, illic annue staciones et solennia sacrificia fiunt in memoriam triumphi a deo concessi sempiternam, illic res diuina, deuocio, sermones florent et amplificantur; vtriusque enim sexus homines auide hoc templum, auidius rem diuinam, auidissime sermones frequentant, imo certatim accurrunt. Nempe quorum interest, hii maximopere circumspiciunt, ut preclaros hec urbs habeat et theologos et concionatores. Sic forte deo optimo maximo visum est, qui et ante haec secula patriam nostram duobus prestantissimis theologis urbis nostrae filiis gloriosissime nobilitauit, Thoma inquam et Vdalrico Argentinensibus [1], quos ego quandoque in gymnasio Parisiensi obiter memini in sacra doctrina plurimum fuisse commendatos, et hodie nostrates ciues pro bonarum litterarum studio liberos suos ad exteras eciam naciones sumptuose transmittunt. Sunt et preclara nobiscum collegia, in quibus omnes dignitates et personatus uigent. apostolicae graciae et prouisiones admittuntur. Sunt et duodeviginti utriusque sexus cenobia rebus profecto temporalibus abundancia, nam ecclesiasticis et religiosis decimae, prouentus, redditus, oblaciones et cetera ecclesiastica iura minime negantur aut intercipiuntur. Clerum omnem vniuersa ciuitas debito honore et ueneracione prosequitur, iurisdictioni spirituali non solum in spiritualibus sed et in prophanis causis defertur, Iudeis nullus vnquam patebit aditus, pauperum, expositorum, imbecillium, peregrinorum, exulum, leprosorum domus et hospitalia magnifice dotata egenis et miserabilibus magnum prestant solacium et emolimentum.

Argentina, beatissime pater, haec est que Christi fidem ab hac sancta sede iam dudum ad se profectam et deriuatam mature suscepit, susceptam nunquam deseruit, sed in dies fouet auget conseruat. Argentina hec est que mandatis apostolicis obtemperat, iuris dicioni spirituali defert, censuras et ecclesie claues non negligit, que huius eciam sacrosancte sedis apostolicae nuncios, oratores, legatos humaniter excipit, benigne tractat et omni quo potest honore et reverencia prosequi consuevit;

---

[1]) Ulrich (1280) und Thomas (1350) aus Strassburg, berühmte Prediger. Siehe Trithemius, Catalogus scriptorum ecclesiasticorum f. 114b u. 91a. Beide Stellen hat Martin in Wimpfelings Germania S. 116 f. abgedruckt.

Argentina est quae quondam heresiarcham de Constantini donatione perperam sencientem cum suis complicibus igni consumpsit[1]. Argentina hec est que te, pater obseruandissime, Jesu Christi vicarium, Petri successorem, ecclesie columnam, orbis terrarum principem, omnium Christi fidelium patrem, preceptorem, iudicem confitetur, honorat, ueneratur, obseruat, quae denique se ipsam et sua omnia, suam rempublicam, senatum, populum, ordinem equestrem tue sanctitudini offert, exhibet, vnice comendat, ut inter dilectas ecclesie filias collocetur et in sempiternam Romane sedis protectionem, clemenciam et amorem suscipiatur. Dixi.

Cod. Upsal. f. 240.

Die Rede, die Strassburg feiert, scheint von einem Schüler Wimpfelings verfasst zu sein und zwar auf Wimpfelings Veranlassung. Jedenfalls ist sie nach dem Erscheinen von Wimpfelings Germania entstanden, die das Datum des 14. October 1501 trägt. Diese Schrift enthält im zweiten Buche einen Abschnitt, der von den Vorzügen der Stadt Strassburg handelt. Es scheint, als ob dem Verfasser der Rede dieser Abschnitt als Disposition für seine Ausführungen vorgelegen hat. Auch sonst finden sich vielfach Anklänge an Abschnitte des zweiten Buches von Wimpfelings Germania.

Wilhelmshaven.

---

[1] Diesen Satz von der Ketzerverbrennung hat Jakob Wimpfeling der Abschrift hinzugefügt. Gemeint ist der Prozess des hussitischen Bischofs Friedrich Reiser im Jahre 1458. S. darüber Röhrich, Geschichte der Reformation im Elsass. Strassburg 1834, I, 35 ff. u. Martin in Wimpfelings Germania. Strassburg 1885, S. 117.

Vermischtes.

Die Tendenz in Gustav Freytags „Soll und Haben".

Von

Johannes Geffcken.

Ueber die eigentliche Absicht des Romans, der das deutsche Volk bei der Arbeit suchen soll, hat sich der Dichter selbst nur in sehr verhüllter Weise ausgesprochen. Er beklagt bekanntlich in seiner Vorrede, wie sehr dem Deutschen das Behagen an fremdem und eignem Leben, wie sehr ihm die Sicherheit und der frohe Stolz auf das Wesen der eignen Nation fehle, den andere Völker besässen: „Wer in solcher Zeit Poetisches gestaltet, dem fliesst nicht die freie Liebe allein, auch der Hass fliesst leicht aus dem schreibenden Rohr, leicht tritt an die Stelle einer dichterischen Idee die praktische Tendenz . . ." Diesen Gefahren gegenüber, fährt Freytag fort, sei es erste Pflicht des Dichters, „die Umrisse seiner Bilder rein zu halten von Verzerrung, und seine eigene Seele frei von Ungerechtigkeit".

Mit diesen Worten des Autors selbst hat die Zeit, in der die Dichtung erschien, nicht sehr viel anfangen können. Das Urteil der Kritiken, wie oft so auch diesmal nicht das des lesenden Volkes, erkannte, entsprechend dem reaktionären Zeitgeiste, allerdings eine Tendenz darin. Man fabelte von einer Verherrlichung des Kaufmannstandes, vollzogen auf Kosten des ganz ungerecht dargestellten Landadels, man sah auch eine poetische Tendenz, das „Evangelium des Realismus" anmassend sich in den Vordergrund drängen. Aber dergleichen Albernheiten hielten nicht stand; rasch ward der Roman zu einem Lieblingsbuche des deutschen Volkes und wenn man auch nicht achtlos an den unleugbaren Fehlern der Dichtung, an manch einer misslungenen Gestalt vorüber-

ging, manchen verfehlten poetischen Griff nicht verkannte, so blies man doch nicht wieder zur Parforcejagd auf solche Tendenzen, ja Heinrich von Treitschke konnte sogar in seiner Adresse an Gustav Freytag zum 30. Juni 1888 rühmen, dass der Dichter „in Zeiten der Tendenz und der Parteisucht wieder Menschen von Fleisch und Blut aus der Fülle deutschen Lebens heraus zu schaffen" gewagt habe. Zu solchem Urteile hatte ja der Dichter selbst mittelbar Anlass gegeben.

Freytags „Erinnerungen aus meinem Leben" atmen dieselbe kühle Objektivität Dingen, Menschen und der eigenen Persönlichkeit gegenüber, die ihn in „Soll und Haben" am stärksten da erscheinen lässt, wo er Erlebtes, Selbsterschautes schildert. Und so giebt er in diesen Erinnerungen an der Stelle, wo er über „Soll und Haben" redet, auch nur eine ausserordentlich sachlich gehaltene künstlerische Analyse des Romans, ohne irgendwie nahe zu legen, welche besondere Absicht er mit der Dichtung verfolgt habe. Mit einigen Ausnahmen[1]) hat man denn, da der Autor, als er dem Leser das Soll und Haben des eigenen Lebens wies, über das letzte Ziel seiner Arbeit schwieg, sich bei solch negativem Ergebnis beruhigt und höchstens aus dem Erreichten, der gewonnenen Stimmung des Lesers, der sich am Bilde echt deutschen Lebens und Fühlens freut, auf eine Absicht, eine „Tendenz" geschlossen.

Aber die Sache liegt doch etwas anders. Der Verfasser dieses Aufsätzchens ist in der Lage, darüber Authentisches mitteilen zu können. Aus dem Nachlasse seines Vaters möchte er hier von einem Briefe G. Freytags, datiert vom 23. August 1856, einem Schreiben, das ihm Wichtigkeit zu besitzen scheint, Nachricht geben. Der Dichter sagt u. a. darin: „Was Sie über den Roman „Soll und Haben" so wolwollend schreiben, hat mir grosse Freude gemacht. Denn Sie müssen mir erlauben, Sie als ein ausgezeichnetes Mitglied der stillen Gemeinde zu betrachten, für welche ich geschrieben habe. Wenn das Publikum wolwollend über die Unterhaltungsfähigkeit des Buches urteilt, so ist mir das schon recht, aber im Grunde lag mir während der Arbeit am meisten an der Tendenz und zwar an der politischen. Das mag für diese und künftige Kunstleistungen ein Uebelstand sein, aber gern will ich auf den Dichterruhm verzichten, welcher nur durch eine vollständige Freiheit gegenüber den Erscheinungen des wirklichen Lebens erworben

[1]) So urteilt Mielke: Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts S. 277 ansprechend: „Er wollte in einer kleinmütig gewordenen Zeit die Seelen wieder aufrichten und mit Hoffnung für die Zukunft erfüllen; insofern kann man es einen Tendenzroman nennen . . ."

werden kann. Ueberall fühle ich mich in einem stillen Eifer, den ich am liebsten einen preussischen nennen möchte. Nehmen Sie das beifolgende Exemplar auch von diesem Gesichtspunkt freundlich auf . . ." Und als bezeichnendes Merkmal der Stimmung, aus der der Dichter schrieb, setze ich noch die später folgenden Worte hinzu: „Es ist für uns Norddeutsche gar kein Grund mutlos zu werden, denn trotz aller widerwärtigen Erscheinungen des Tages haben die letzten Jahre doch so viel gute Kraft und männliches Urteil gross gezogen, dass man einen galligen Humor haben muss, um unsere Zukunft hoffnungsarm zu finden."

Dieses Geständnis, das jetzt zu veröffentlichen wol niemand mehr indiskret finden wird, klärt uns über den Sinn der etwas dunkeln Vorrede und — weit wichtiger — auch über den Roman selbst als Ganzes in nicht unerwünschter Weise auf. Auch Freytag ist damals, wie alle Deutschen, die von Deutschland sprachen und in tiefster Seele zuerst des eignen Staates dachten, ein wenig Partikularist. Hätte er allein bezweckt, das deutsche Volk bei der Arbeit zu suchen, die des Mannes Streben und Sorgen vielleicht am intensivsten in Anspruch nimmt, bei der kaufmännischen, so wäre es am richtigsten gewesen, den Roman in Hamburg, dem eigentlichen Sitze des königlichen Kaufmannes, spielen zu lassen. Aber der preussische Dichter bleibt in seiner Heimat und weist in einer Zeit trüber, träger Reaktion darauf hin, wo Deutschlands Hoffnung ruht, zeigt, wie preussische Kraft den Osten deutscher Sitte und Bildung immer wieder zu unterwerfen nicht müde wird. Inmitten mehr oder minder grundsatzloser Juden, im Kampfe mit Polens ritterlicher Verlumptheit bewährt sich die Solidität und Arbeitstüchtigkeit des preussischen Kaufmanns, die Energie eines Adligen, der zu arbeiten gelernt hat. Denn nicht zuletzt stellt der Dichter in der Festwurzelung seines Lieblings, des „Amerikaners" Fink, auf halb polnischem Boden die werbende Kraft gerade des preussischen Wesens dar. — Die Handlungsweise des Dichters war ebenso patriotisch wie taktvoll und fein. Er warb für Preussen, indem er zeigte, dass wie das äussere Auftreten seiner Bürger würdig eines Staates sei, der Machtgefühl besitze, so ihr inneres Leben nur durchaus deutsche Züge aufweise, aber mit keinem Worte, selbst nicht in der völlig misslungenen Scene, wo Fink und Anton beide patethisch über Posens Erwerbung reden, nennt er Preussen selbst. So führte er auch den nichtpreussischen Leser an leiser und doch fester Hand dahin, wohin er ihn haben wollte, half mit an der

Versöhnung der künstlich geschaffenen Gegensätze zwischen Preussisch und Deutsch arbeiten und einigte die Nation in einem Roman, der so lange es Deutsche, d. h. Preussen dankbare Patrioten giebt, immerdar ihre Erquickung bleiben wird.

Hamburg.

Kleine Lesefrüchte und Archivsplitter.

Von

Theodor Distel.

I. Zur Gellert-Litteratur.

Vor 150 Jahren (1748) ist der Teil der Gellert'schen Fabeln erschienen, welcher die meisten geflügelten Worte enthält. Aus meinen Aktenkollektaneen teile ich hier drei bezügliche litterarische Denkwürdigkeiten mit. Nach der Zeit ihres Erscheinens werden sie Erwähnung finden:

a. Runckel, Dorothea Henriette von: Moral für Frauenzimmer nach Anleitung der moralischen Vorlesungen des sel. Prof. Gellerts und anderer Sittenlehrer, mit Zusätzen. Dresden 1774 (Drucker ist nicht genannt), mit kurfürstlich-sächsischem Privileg auf Kosten der Herausgeberin. Am 31. Juli, dem vierten Geburtstage ihrer Enkelin von Thiele. Gewidmet der Tochter der Verfasserin, Frau Hauptmann v. Th. — Geboten werden 22 Abhandlungen.

b. Ein Nachdruck der Gellert'schen Fabeln und Erzählungen (Hahn'sche Verlagshandlung zu Leipzig, Flöttner'sche Buchhandlung zu Berlin, 1822 f.).

c. Gellerts Briefe an Fräulein Erdmuth von Schönefeld, nachmals Gräfin Bünau auf Dahlen, aus den Jahren 1758—1768. Leipzig 1861. (U. a. wichtig wegen der Erzählung über des Dichters Gespräch mit König Friedrich II. von Preussen). Herausgeber und Verleger sind nicht genannt. Gedruckt wurde dieses Buch bei J. B. Hirschfeld — Leipzig. Es enthält im Anfange Gellert'sche Briefe an die Gräfin Brühl geb. von Thünen, den Grafen Heinrich Brühl auf Bedra und Ernst

Haubold von Miltitz auf Siebeneichen. Der verdienstvolle Herausgeber erhellt aus dem Aktenstücke der kgl. Amtshauptmannschaft Oschatz: Karl Sahrer von Sahr auf Dahlen. Das Erscheinen dieses Buches hatte den § 2 des Pressgesetzes vom 14. März 1851 verletzt. Der Drucker bestritt eine solche Kontravention, da die Schrift weder für den Buchhandel, noch sonst zur Verbreitung im Publikum bestimmt sei. Die gesamte Auflage (nur 250 Exemplare) hatte der Herausgeber lediglich zur unentgeltlichen Verteilung unter seine Verwandten bestimmt. Das Polizeiamt Leipzig bemerkte dagegen dem K. Gerichtsamte Oschatz unterm 15. Januar 1862, dass, nach einer, in den Zeitungen enthaltenen Nachricht, die Auflage dem Komitée für das Gellerthaus zu Hainichen überlassen werden und von diesem das Exemplar für einen Taler verkauft werden solle. Der Stifter selbst führt in einer baldigen Eingabe (18. Februar gen. Js.) an das erwähnte Gerichtsamt an, er habe drucken lassen, um zu verschenken. Die Sache wurde schliesslich im Gnadenwege beigelegt. —

II. Friedrich Wilhelm III. von Preussen und Lessings „Nathan“.

Müllner, der um Ostern 1816 in Berlin vier Wochen mit der Vorbereitung seines Trauerspiels „König Yngurd“ für die dortige Bühne zugebracht hatte — aufgeführt wurde es daselbst erstmalig am 9. Juni des folgenden Jahres —, schreibt, als seine „Schuld“ in Dresden untersagt worden war, unterm 30. Mai 1818 an Böttiger[1]) also: „Der König von Preussen kann Lessings Nathan nicht leiden. Er äusserte das gegen Brühl, und dieser war gleich mit seinem Wenn Ew. Maj. befehlen — da. Der König antwortete: Ich verbiete meinetwillen kein Stück. — So muss es seyn. Man gibt dann das Stück selten, auch wohl gar nicht mehr, wenn man — ein Hofmann ist; aber weder Lessing noch der König wird compromittirt“.

III. Müllner über Lessings „Emilia“.

Müllners Gedanken über Lessings „Emilia“ verdienen endlich bekannt zu werden. Er schreibt unterm 10. März 1818 an Böttiger also: Sie liebt den Prinzen, „wenn man es anders Liebe nennen will, was so recta aus der weiblichen Eitelkeit herfliesst, die an dem Gedanken schwindelt, von einem Prinzen geliebt, ist zu sagen, begehrt zu werden.

[1]) „Ubique“, man vgl. den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller.

Diese Ansicht habe ich immer von E.[s] Auftritt an mit durch das ganze Stück genommen, und wüsste noch heut nicht, wie ich dieses Auftreten mir anders erklären sollte. Entweder fürchtet sie den Prinzen und ihre Schwachheit, oder den Prinzen allein. Letzteren Falls ist entweder der Prinz als ein Kerl angesehen, der ohne viel Umstände zur Notzucht schreitet, oder E. ist eine Gans, dass sie davon läuft. Irr' ich; so — irr' ich. Irr' ich aber nicht; so kann davon, wie der Prinz genommen oder gespielt wird, nicht die Frage seyn: denn da Emilie die Hauptperson ist, so muss er, die Nebenfigur, nothwendig so genommen und gespielt werden, wie er am besten zu ihr passt, i. e. liebenswürdig bis auf die moderne Prinzlichkeit". —

IV. Zu Bürgers „Lenore" und zu Haugs Julie Tangen.

J. Russell gedenkt S. 232 ff. der 1825 erschienenen Verdeutschung seiner „Reise durch Deutschland . . ." auch des Besuches bei dem „berühmten" Müllner, der „Weissenfels mit seinem Aufenthalte beehrte." Müllner, der Neffe Bürgers, sei, so lesen wir, ganz entzückt gewesen, als er erfuhr, dass wir Engländer mehr als eine Uebersetzung von Bürgers „Lenore" hätten; dann — meinte er — die Kläffer suchten zu beweisen, dass Bürger sie aus einer alten schottischen Balade gestohlen habe. Der englische Staatsmann verneint dies und giebt ein Beispiel, wie die Deutschen allerdings sonst zu plündern verstünden, indem er die herrliche Ballade Barbara Allan in der Julie Tangen[1]) (nicht Klangen) umgetauften Darbietung Haugs nennt. —

V. Zu Schillers „Demetrius".

Das Schiller'sche „Demetrius"-Fragment hat mehrere Dichter zur Ausführung des gegebenen Plans und zu selbständiger Arbeit veranlasst. Ich komme auf ihre Namen nicht zurück, erwähne aber (erstmalig) eine Stelle aus Adolf Müllners Brief an Böttiger, d. d. Weissenfels 20. Februar 1817, welche die Reihe der Bearbeiter vielleicht erweitert. Sie lautet: „. . . . auch jetzt sitze ich so tief in Geschäften[2]), dass ich noch keine Aussicht wahrnehme, über Ihre, mir so schmeichelhaften Wünsche reiflich mit mir selbst zu Rathe zu gehen.

---

[1]) Epigramme und vermischte Gedichte Haugs: II. (1807), 171 ff.

[2]) Diese Korrespondenz befindet sich u. a. Böttigerscher auf der k. öffentl. Bibl. zu Dresden. Müllner 137, Nr. 2. Ich habe aus diesem Bande für eine andere Arbeit Auszüge gemacht.

[3]) Dieselben betrafen sein Trauerspiel „König Yngurd".

Nur im allgemeinen muss ich Ihnen die Besorgniss ausdrücken, die ich hege: Zieht Demetrius mich nicht sehr lebhaft an; so verhunze ich ihn; und thut er es, so wird höchst wahrscheinlich ein ganz neuer daraus. Auf jeden Fall wünsche ich mir Glück, dass Sie meinem Pinsel die Fähigkeit zutrauen, ein unvollendetes Gemälde Schillers auszumalen."

Blasewitz.

Besprechungen.

MATTHIAS MURKO: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Böhmischen Romantik. Mit einem Anhang: Kollar in Jena und beim Wartburgfest. (Deutsche Einflüsse auf die Slavische Romantik I. Band.) Graz. Verlags-Buchhandlung Styria. 1897. XII 347 S. 8°.

Im Jahre 1892 suchte Prof. Soběstianskij in seinem russischen Werke: „Die Lehre von den nationalen Eigentümlichkeiten des Charakters der alten Slaven“ nachzuweisen, dass die slavischen Gelehrten in ihren Ansichten über diesen Gegenstand erstens von den Ideen zur Geschichte der Menschheit von Herder, ferner von Rousseau's Ansichten über die Verfassung Polens stark beeinflusst wurden. Herder schilderte die alten Slaven als ein friedliches, ackerbautreibendes Volk, stellte sie den kriegerischen Germanen entgegen und baute darauf seine Ueberzeugung von der hervorragenden Rolle, welche sie in einer entfernten friedlichen Epoche der Entwickelung der Menschheit spielen sollten. Diese Ansicht wurde erstens von Dobrovsky vorgebracht in dem Sammelwerke Slavin (1806), später entwickelte sie der Pole Gurowiecki in seiner „Abkunft der Slaven“ (1824) und diese Schrift diente zum Ausgangspunkte für die Forschungen Safariks, der seine Ergebnisse in seinem berühmten und für den Gang der slavischen nationalen und wissenschaftlichen Anschauungen bedeutungsvollem Werke: „Die slavischen Altertümer“ (1837) darlegte. Auf Rousseau andererseits gründete Lelewel seine mystisch demokratische Theorie über die idealen Zustände des uralten slavischen Gemeindewesens; dem Lelewel folgten Mickiewicz in seinen Vorlesungen über slavische Literaturgeschichte und Maciejowski in der Geschichte des slavischen Rechtes. Endlich wurde auch diese Lehre in Russland angenommen, wo sie mit Hilfe der Hegelischen Philosophie die Grundlage der Slavophilen Richtung bildete. Den Nachklängen der poetisch-sentimentalen Betrachtungen Herders und Rousseaus suchte Soběstianskij bis heutzutage nachzuspüren, sogar in den Schriften der Polen Szujski und Bobrhński und der Russen Solovjev, Kavelin, Bestushew-Riumin.

Drei Jahre später (1895) veröffentlichte der Prager Philosophie-Professor T. G. Masaryk eine mehr politische als wissenschaftliche Abhandlung „Česka otazka“ (Die Czechische Frage), in welcher er als ein entschiedener Gegner jeder Art von Chauvinismus so gut auf böhmischer

wie auf deutscher Seite hervortrat. Begeistert vom edlen Gedanken, den nationalen Bestrebungen seiner Landsleute eine mehr ideale Gestaltung zu geben, schilderte er ihnen in einer geschichtlichen Uebersicht die Gedanken und die Leistungen der grossen Leiter der böhmischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert. Sie waren alle, wie er nachwies, von Herder und von anderen Deutschen beeinflusst und huldigten dem Humanitätsideale, welches auch die Blüte der deutschen Kultur im 18. Jahrhundert bildete. Mit Herder — meint Prof. Masaryk — zahlten die Deutschen was sie den Czechen seit dem 15. und 16. Jahrhundert, d. h. seit Huss und Comenius, schuldig waren. Um seine Ansicht über die moderne geistige Geschichte Böhmens tiefer zu begründen, suchte auch der Verfasser zu beweisen, dass in ihrem ganzen Entwickelungsgange eine auffallende Regelmässigkeit herrschte und diese in drei Phasen geteilt werden könne. Dobrovsky und Jungmann bilden die erste Phase: ihr Gedanke war beschäftigt mit der Vervollkommung des menschlichen Geschlechtes, vor ihren Augen schwebte das Ideal einer allgemeinen Gerechtigkeit; später traten Šafarik und Kollar als Panslavisten hervor, endlich verpflanzten Palacky und nach ihm Havliček das Humanitätsideal auf spezifisch czechischen Boden.

Zu derselben Richtung, wie die obengenannten Abhandlungen von Soběstianskij und Masaryk, gehört auch die Arbeit von Dr. Murko. Des Gegenstandes wegen ist sie mehr mit den Betrachtungen Masaryks über die Entwickelungsphasen der czechischen Wiedergeburt verwandt. Der äusserliche Unterschied besteht darin, dass Masaryk seine Betrachtungen bis zum heutigen Tage führte, Murko dagegen nur bis 1848, d. h. bis zum Prager Slavenkongresse, so dass dieser, wenn wir Masaryks Gliederung in Zeiträume annehmen, nur die beiden ersten Epochen untersuchte (Dobrovsky mit Jungmann und Šafarik mit Kollar), die er aber weit ausführlicher und genauer als sein Vorgänger behandelt.

Prof. Masaryk, der seiner Schrift eine stark ausgeprägte, politische Tendenz gab, hob gewisse Erscheinungen im Gebiete der czechischen Literatur und auch gewisse Persönlichkeiten hervor, andere dagegen liess er im Schatten liegen, — das konnte sich selbstverständlich Dr. Murko, als gelehrter Forscher, nicht erlauben. Z. B. für Masaryk ist Dobrovsky ein Riese, eine der glänzendsten und schönsten Erscheinungen des czechischen Geistes, Murko jedoch stellt ihn auf den ihm gebührenden Platz, indem er an eine Reihe grösstenteils schon bekannter Tatsachen erinnert, welche bezeugen, wie wenig der berühmte Schöpfer der slavischen Philologie ein czechischer Patriot war, obgleich er mit seinen Forschungen ausserordentlich viel zur Erweckung des nationalen Selbstbewusstseins beitrug. Ferner zieht Masaryk keine scharfe Grenze zwischen dem Herderianismus Dobrovskys und Jungmanns und dem Šafariks und Kollars — Murko dagegen erklärt uns, wie bei den ersten die rationalistischen Elemente des 18. Jahrhunderts mit dem neuen romantischen Geiste zusammen trafen und wie sie seinem Einflusse gewissermassen unterlagen. So hat z. B. Dobrovsky, der noch in 1820 mit Sehnsucht an die „tempora Josephi“ dachte, doch auch popularisiert Herders Aufsatz über die

Slaven und Jungmann, der bis zum Tode ein entschiedener Voltairianer war, trat zum ersten Mal in das Gebiet der Litteratur mit einer Uebersetzung von Chateaubriands Atala, später übersetzte er auch Werke Miltons, Klopstocks, Herders, Schillers und Goethes. Ueberhaupt ist es bemerkenswert, dass beinahe alle czechischen Dichter und Schriftsteller jener Epoche mit Nachahmungen und Uebersetzungen von Klopstock anfingen, und darum wäre es lohnend, in einer besonderen Untersuchung diesen Gegenstand zu behandeln. Für Hanka, den bekannten Fälscher der sogen. Königenhofer Handschrift, fand Masaryk nur einige Worte der Geringschätzung, Murko dagegen konnte keineswegs seine vielseitige Tätigkeit und seine damalige Bedeutung ohne Berücksichtigung lassen und widmete ihm ein ganzes Kapitel, in welchem er besonders das betonte, dass Hanke „der erste Westslave war, der die Volkslieder seines und der übrigen slavischen Stämme in seinen eigenen Dichtungen mit Bewusstsein und Konsequenz nachahmte“ (1815, 1816). Aber in der Königinhofer Handschrift (1817) sind schon ausser der Volksdichtung die Einflüsse der Romantik, der Atala und der phantastischen Werke Lamotte Fouqués, auch der romantischen Schwärmereien für Indien sichtbar. Mit einem Worte, was die Czechen als Volksepos betrachteten, war nur eine romantische Fabel und darum ist Murkos Bemerkung ganz richtig, dass ohne Hankas Fälschungen die Böhmen sich viel früher dem wirklichen Volke zugewendet hätten. Dann hätte auch ein gesunder Nationalismus in der Kunst die Oberhand gewonnen, wie es bei anderen Slaven und namentlich bei den Russen geschah. Im Ganzen ist ja doch Murkos Urteil über Hanka viel zu nachsichtig; in seinen Fälschungen sieht er nur eine patriotische pia fraus. Am wichtigsten aber ist der Gegensatz zwischen Masaryk und Murko in der Behandlung von Čelakovsky, der neben Kollar der bedeutendste Dichter jener Zeit war und wirklich volkstümlich blieb. Masaryk erwähnte ihn kaum, weil er seiner Theorie über den Entwicklungsgang böhmischer Ideen vom Allgemeinen zum Einzelnen nicht entsprach, Murko dagegen berücksichtigte ihn recht ausführlich und das führte ihn zu einer scharfsinnigen Unterscheidung zweier Quellen des deutschen Einflusses auf Böhmen.

Čelakovsky war mit dem ganzen Slaventum viel näher bekannt als Kollar und doch huldigte er nie dem Panslavismus. Sein Nachhall russischer Lieder zeugt davon, wie tief er vom Geiste der russischen Volksdichtung durchgedrungen war. Dasselbe kann man auch sagen von dem später veröffentlichten Nachhalle czechischer Lieder. Ganz richtig ist die Meinung des Verfassers, dass Čelakovsky entweder Böhme blieb, oder sich gänzlich in ein anderes Volk vertiefte, aber nie das Wesen verschiedener slavischer Völker vermengte. Dies ist besonders hoch anzuschlagen, wenn man an die romantisch-panslavistischen Strömungen jener Zeit denkt und um so beachtenswerter, weil „Čelakovsky, wie kein zweiter slavischer Dichter, die Volks- und Kunstpoesie aller slavischen Völker kannte.“ Mit einem Worte „war er der konsequenteste und wirklich nationale Romantiker, obwol es gerade bei ihm keine natio-

nale Phraseologie gab und wenig Gedichte, die man patriotisch in dem üblichen nicht besonders geschätzten Sinne nennen könnte.“ In derselben Richtung wirkten andere, weniger bedeutende Dichter, die zu Čelakovskys Freundeskreise gehörten, wie Kamaryt und Chmelensky. Romantisch war bei ihnen allen ihre Begeisterung für das Volk, ferner die beständige Lobpreisung des Herzens, „das mit einem Hauche den menschlichen Verstand überwinden kann“ [1]), endlich die vielen Romantikern gemeinschaftliche unbegrenzte Verehrung für Goethe. In ihren Briefen nennen sie ihn nie anders als mily (lieb), naš milý staroušek (unser lieber Greis). Kamaryt war ganz besonders von Hermannn und Dorothea entzückt, Čelakovsky von Dichtung und Wahrheit und in seiner anmutsvollen Liedersammlung Ruže stolista (Hundertblättrige Rose) folgte er in vielen Beziehungen dem Westöstlichen Divan. Neben Goethe verehrten diese Dichter auch Herder, ausserdessen wusste der Verfasser in ihren Werken den Einfluss folgender Dichter nachzuspüren: Bürger, Novalis, E. Schulze, Lamotte Fouqué, Hebel. Von den genannten stand Bürger ihnen am nächsten und seine Balladen wurden auch vielfach übersetzt und nachgeahmt, E. Schulzes Bezauberte Rose erfreute sich einer besonderen Beliebtheit, aber merkwürdig ist es, dass es keine Spur eines bedeutenderen Einflusses von Uhland und der schwäbischen Dichterschule giebt, obgleich sie so nahe dem Kreise von Čelakovsky verwandt waren. Dass in diesem Romantismus kein panslavistischer Hintergrund vorhanden war, erklärt der Verfasser dadurch, dass Čelakovsky und seine Freunde ihre Bildung in Wien und Prag bekamen, also unter dem unmittelbaren Einflusse der deutsch-österreichischen literarischen Strömungen, die, unter Metternichs Regierung, keine schwärmerisch politische und oppositionelle Färbung haben konnten und nur rein literarische Zwecke verfolgten. Nicht in Oesterreich, sondern in Jena und Weimar begeisterte man sich neben dem romantischen Mittelalter auch für das vereinigte Deutschland. In Jena studierten Šafarik, der bedeutendste Vertreter des wissenschaftlichen Panslavismus, und Kollar, der Dichter und philosophische Begründer des litterarischen Panslavismus. Unter dem Eindrucke der deutschen nationalen Bestrebungen fühlten sie die Schönheit des Traumes einer künftigen Vereinigung aller Slaven, ohne daran zu denken, dass die Deutschen eine Sprache hatten, während die Slaven nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch die Verschiedenheit der historischen Traditionen in verschiedene, zum Teil feindlich gegeneinander gesinnte Völker zerfielen. Also nach Wien und Oesterreich war Jena die zweite Quelle des deutsch-romantischen Einflusses auf Böhmen und war die Quelle, aus welcher der Panslavismus entsprang.

Die Darstellung der Wirksamkeit der beiden grössten Vertreter des Panslavismus, d. h. Šafariks und Kollars, ist dem Verfasser am besten gelungen. Seine Betrachtungen haben nicht nur eine wissenschaftliche Bedeutung; sie erheben uns über politische Leidenschaften der Gegen-

[1]) Čelakovsky, Gesammelte Briefe (Sebrane Listy) 278.

wart und versetzen uns in eine höhere und reinere Sphäre, wo ein friedliches Zusammentreffen und Aufeinanderwirken der Völker möglich wird. Einerseits erfahren wir, wie mächtig und woltätig der Einfluss der deutschen Wissenschaft und Dichtung auf die geistige Entwickelung Böhmens war, andererseits aber erinnert uns Murko, wie edel und hochherzig sich die grössten Männer Deutschlands zu den nationalen Bestrebungen der Slaven verhielten, weil sie immer dem Humanitätsideale treu blieben. Herder, wie schon erwähnt, war einer der Erwecker des slavischen Geistes, der Jahrhunderte lang im Schlafe versunken lag, Goethe interessierte sich für slavische Volksdichtung, für die Königinhofer Handschrift und schrieb Aufsätze über die „Monatsschrift des Vaterländischen Museums in Böhmen“ — und Fr. Schlegel hatte die slavischen Völker im Sinne, als er Folgendes verkündete: „Eine jede bedeutende und selbständige Nation hat, wenn man so sagen darf, ein Recht darauf, eine eigene und eigentümliche Literatur zu besitzen, und die ärgste Barbarei ist diejenige, welche die Sprache eines Volkes und Landes unterdrückt oder sie von aller höheren Geistesbildung ausschliessen will.“ Im Sinne dieser Worte wirkten viele deutsche Gelehrte und Kritiker jener Zeit, indem sie die glücklichen Erfolge der Böhmen im Gebiete der Wissenschaft und Literatur rühmten. So fand die Königinhofer Handschrift eine begeisterte Aufnahme bei Prof. Meinert. Er sah darin „kostbare Trümmer einer einheimischen lebenswarmen Naturpoesie, die schon in Uebersetzung zur Bewunderung hinweist“; ähnlich äusserte sich darüber Lamotte Fouqué in seinen Reise-Erinnerungen. Čelakovskys „Nachhall russischer Lieder“ machte auf deutscher Seite viel mehr Aufsehen als bei den Russen. Joseph Wenzig verdeutschte sie sofort und Anton Müller, Professor der Aesthetik in Prag, verkündete begeistert ihr Lob in dem Aufsatze „Ein Wort über Volksschriftstellerei“. Müller pries auch Čelakovsky in seinen Vorlesungen und erweckte dadurch, nach Murkos Meinung, in vielen Böhmen das nationale Bewusstsein. — Recht interessant, sogar neu ist Murkos Auffassung des czechischen Patriotismus und Panslavismus, in welchem er keine besonderen deutschfeindlichen Gefühle findet. „Halbbarbarei“, „russisch-mongolische Eroberungswut“ — so charakterisierte Joh. Scherr in seiner Literaturgeschichte die Slavy Dcera von Kollar — und diese Worte waren der Ausdruck einer Ansicht, die bis heute allgemein verbreitet ist, Murko dagegen samelte Tatsachen, die, was die Panslavisten-Strebungen betrifft, gerade das Gegenteil beweisen. Je stärker die Czechen die Liebe zum Vaterland und Slaventum ergriff, desto tiefer wurde die Achtung, die in ihren Gemüten die deutschen nationalen Ideale erweckten, mit welchen manche von ihnen in Jena nähere Bekanntschaft machten. Namentlich für Šafarik und Kollar blieb Jena für immer eine Quelle erhabendster Erinnerungen: „Von innerer Lust — schreibt Murko — erglänzten die milden Augen des alten Safariks, so oft er auf die angenehmsten Erinnerungen seines Lebens, auf die Jenaer Zeit zurückkam; er segnete das Schicksal, welches ihm vergönnt hatte, dass er sich in dem damaligen Hauptsitz der Wissenschaft die methodische Grundlage der Philologie

und Geschichte holen konnte, kurz, Jena war ihm: exilium corporis, paradisus animae.“ Ebenso Kollar, der nach seiner Rückkehr von Jena Pastor der slovakischen Gemeinde in Ofen-Pest wurde, erzählte in einer Predigt von seinen Beziehungen zu den Deutschen, verglich Jena und Weimar — diese Wiege des lutherischen Glaubens — mit Griechenland und Athen, feierte die dortige Kultur, die hohe und ausgebreitete Bildung, die Toleranz und Gerechtigkeit unter den einzelnen christlichen Parteien, die Wahrung des Menschenrechts: „Wie Christen anderer Konfessionen — erklärte er am Ende — zu heiligen Stätten und Wunderorten pilgern, so sollen junge Slovaken und künftige Kirchenlehrer zu jenen heiligen Stätten, zu den dortigen Hochschulen, als den Quellen des evangelischen Glaubens wandern.“

Verschiedene Wege schlugen Šafarik und Kollar ein, nachdem sie von Jena zurückkamen. Šafarik wurde Lehrer in Neusatz, später siedelte er nach Prag über, aber immerwährend verfolgte er die Weiterentwickelung der deutschen Wissenschaft, bekam rechtzeitig Niebuhrs, Jak. Grimms, Bopps und W. v. Humboldts Werke in die Hand, studierte sie gründlich und wurde mit deren Hilfe selbst zu einem Riesen der Wissenschaft. „Ihm schwebte — nach Murkos treffender Bemerkung — eine von der deutschen Romantik geschaffene Philogie vor Augen, wie sie W. v. Humboldt als die Wissenschaft der Nationalität definierte“ und diesem Ideale entsprechend schrieb er die Slavischen Altertümer, sein Meisterwerk, dessen Bedeutung für die slavischen Philologen unvergänglich bleiben wird. Kollar übte mit seiner Slávy Dcera einen nicht geringeren Einfluss auf Böhmen aus, doch verlor er allmählich den Zusammenhang mit der geistigen Bewegung Deutschlands und versank in Träumereien, an denen später seine späteren pseudoarcheologischen Forschungen über die Vergangenheit der Slaven so reich sind. Beide aber — Kollar ebenso gut wie Šafarik — blieben bis zum Tode dem Herderschen Humanitätsideale treu. Šafarik verwertete Herders Charakteristik der „stillen, friedliebenden, ackerbautreibenden und eben darum von allen Seiten unterdrückten“ Slaven, schrieb ihm eine besondere Empfänglichkeit zu und gründete darauf seine Ueberzeugung, dass sie, „in der Realisierung eines reinen Menschentums den Griechen nahe zu kommen“ berufen seien, doch dieser Patriotismus, indem er die Nationaltugenden weckte, lehrte auch, wie man die Rechte anderer achten sollte. Kollar ging seinerseits mit seinem Herderkultus noch weiter, in manchen Sonetten übersetzte er ihn, wie es Murko bewies, beinahe wörtlich und der Erhabenheit Herderscher Ideen muss man es zuschreiben, dass die panslavistische Begeisterung ihn nicht gänzlich verblendete. In seinen Urteilen blieb er gerecht, fand in seinem slavischen Himmel für Herder, Goethe und viele andere Deutsche Platz und Jena und Weimar feierte er in der Slávy Deera so oft und so herzlich, dass „wenig deutsche dichterische Werke — wie der Verfasser bemerkt — dem Evangelium des Panslavismus in dieser Hinsicht gleichkommen“.

Mit einem Worte, es geht deutlich aus Murkos Betrachtungen hervor, dass der ursprüngliche Panslavismus, der sich unter Herders Einfluss ent-

wickelte, keineswegs so einseitig gehässig und eroberungswütig war, wie Viele es sich bis jetzt vorstellen. Deswegen ist die vom Verfasser zuerst aufgestellte Meinung, dass der Panslavismus erst später in Russland unter der Leitung der dortigen Slavophilen in eine byzantinisch orthodoxiale Ausschliesslichkeit verfiel und von dort her in diesem Sinne auf die Czechen und andere slavische Völker wirkte, vollkommen richtig.

Im ganzen ist Murkos Werk für das Verständnis der geistigen und litterarischen Bewegung in Böhmen ausserordentlich wichtig. Nur diesen Vorwurf kann man dem Verfasser machen, dass er sich durch seinen Eifer zu weit führen liess, indem er der deutschen Romantik einen ebenso grossen Einfluss auf andere slavische Litteraturen wie auf Böhmen zuschrieb. In Polen und in Russland trafen die deutschen Einflüsse mit dem französischen und englischen so zusammen, dass es oft recht schwer zu bestimmen ist, was dort von Deutschland, und was von Frankreich und England kam, jedenfalls überwog am Ende der Einfluss Byrons alle anderen und liess tiefe Spuren in beinahe allen Meisterwerken der polnischen und russischen Dichtung zurück. Was Böhmen betrifft, so möchte ich den Verfasser erinnern, dass zu einer Zeit mit Kollar und Čelakovsky, K. H. Macha, der ein ganz entschiedener Byronverehrer war, auf dem Gebiete der Dichtung nicht unbedeutendes leistete. In einer besonders dem deutschen Einflusse gewidmeten Untersuchung konnte ihn der Verfasser ganz beiseite lassen, doch, weil er ihn erwähnte, so hätte er gerecht über ihn und seine Richtung urteilen sollen. Der Byronismus war wohl etwas mehr, als nur „eine Abart der Romantik“. Wenig geschätzt von den Zeitgenossen übten doch die Gedichte Machas einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Entwickelung der Litteratur. Sie wurden von der jüngeren Generation, als ein Protest im Namen allgemein menschlichen Interesses gegen die patriotisch panslavistische Phraseologie betrachtet, welche die czechische Dichtung mit einer Ueberschwemmung bedrohte. In 1844 erschienen die Antipoden von Nebesky, ein philosophisches Gedicht, welches sich mit dem Problem von den Zielen des menschlichen Daseins beschäftigte und ebenso wie Machas Hauptwerk Mai (1835) unbeachtet blieb. Aber etwa ein Jahrzehnt später sammelte der feurige Lyriker J. V. Frič die jungen litterarischen Kräfte um sich und gab mit deren Hilfe den Almanach Lada Niola (1855) heraus, der als das erste Vorzeichen einer neuen Richtung betrachtet wird. Der Lada Niola folgte im Jahre 1858 ein neuer Almanach zum Andenken an Macha Mai genannt, mit einer Biographie des seit 23 Jahren gestorbenen Dichters und einem Gedichte zu seiner Ehre. Unter den Herausgebern waren, ausser Frič, Joh. Neruda, Rud. Mayer, V. Halek, Adolf Heyduk — lauter junge Dichter, die neue Bahnen in der Litteratur betreten wollten und deren Losungswort der Name Machas war. Sie wurden auch die eigentlichen Begründer des modernen czechischen realistischen Romans, in dessen Gebiete der genannte Neruda sich später den grössten Ruhm erwarb, und der modernen glänzenden, aber wenig volkstümlichen Lyrik, die in Jar. Vrchlicky einen talentvollen und geistreichen Vertreter fand. Mit einem Worte, vom Standpunkte der heutigen

Litteratur betrachtet ist der Byronist Macha für die Weiterentwickelung der czechischen litterarischen Strömungen beinahe ebenso bedeutend, wie die Herderianer und Romantiker in deutschem Sinne — Kollar und Čelakovsky.

Krakau. Marian Zdziechowski.

HERMANN ULLRICH: Robinson und Robinsonaden. Bibliographie, Geschichte, Kritik. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte, im besonderen zur Geschichte des Romans und zur Geschichte der Jugendlitteratur. I. Teil. Bibliographie. (Litterarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Dr. Josef Schick und Dr. M. Frh. v. Waldberg. VII. Heft.) Weimar, Verlag von Emil Felber. 1898. XIX (u. 5 ungezählte) 248 S. 8°.

Die schon mehrere Jahre erwartete Robinsonbiographie von H. Ullrich hat nach des Referenten Ansicht die Hoffnungen der Fachgenossen nicht nur erfüllt, sondern entschieden noch übertroffen, insofern als wol keiner, auch der auf dem Gebiete Bewanderten, sich den Umfang desselben so bedeutend vorgestellt hat, wie er sich tatsächlich erweist; doch auch die Qualtität der Arbeit macht dem Verfasser die grösste Ehre.

Der überaus reiche Stoff gliedert sich in vier Hauptabschnitte und einen Anhang. Zuerst werden die Ausgaben des Originals unter 196 Nummern aufgeführt; die zweite Abteilung behandelt die Uebersetzungen in 110 Nummern, von denen auf holländische 5, auf französische 49, auf deutsche 21, auf italienische 4, auf dänische 5, auf schwedische 4, auf polnische 3, auf spanische 2, auf arabische 2 entfallen; dazu kommen 1 griechische, 1 finnische, 1 neuseeländische, 1 bengalische, 1 maltesische, 2 ungarische, 1 armenische, 2 hebräische, 1 gälische, 2 portugiesische, 1 esthnische und 1 persische Uebersetzung. Hierauf folgen in der dritten Abteilung die Bearbeitungen des Originals, sie belaufen sich auf 115 Nummern, wozu aber — wie man sich leicht überzeugt, mit Recht — weitere Ausgaben jeder Bearbeitung sowie deren Uebersetzungen und Fortsetzungen nicht mitzählen. Diese werden unter jeder Nummer mit besonderer Zählung aufgeführt, sodass z. B. No. 7, Campes Robinson, nicht weniger als 111 verschiedene Bücher unter sich begreift. Hierzu mag noch bemerkt werden, dass der Verfasser hier wie überall nur die Ausgaben und Auflagen verzeichnet, deren Vorhandensein er nachweisen kann. Wenn man in Betracht zieht, dass er von den Auflagen des Campeschen Robinson die 1., 2., 3., 4., 5. (2 verschiedene), 25., 32., 42., 102., 103., 104., 105., 106., 110., 117. nebst einigen Nachdrucken und illustrierten Ausgaben aufzählt, so ergiebt sich, dass von dieser Jugendschrift etwa 102 Auflagen verschwunden sind.

Die vierte Abteilung bringt nun die Nachahmungen des Originals (Robisonaden). Der Abschnitt A enthält die wirklichen Robisonaden,

„die das Hauptmotiv des Robinson, insularische Abgeschlossenheit von der menschlichen Gesellschaft, zum Mittelpunkt der Erzählung machen oder doch episodisch verwerten“. Hier werden 233 Bücher aufgezählt, aber wie in Abteilung III so, dass Neuauflagen und Uebersetzungen unter den Nummern des Werkes, das sie betreffen, besonders gezählt sind. Der Abschnitt B (Pseudorobinsonaden) giebt die Bücher, welche jenes Kriterium nicht aufweisen, unter 44 Nummern. Der Anhang behandelt „apokryphische Robinsonaden“ und den Robinsonstoff auf der Bühne. Knapp gehaltene, aber sehr dankenswerte Anmerkungen, welche bibliographische Schwierigkeiten, einschlägige Litteratur u. s. w. betreffen, sind an vielen Stellen eingeschoben. Dass Bücher, welche mit den Pseudorobinsonaden inhaltlich irgendwie verwandt sind, aber „keine Robinsonaden sind und sich auch als solche nicht ausgeben“, weggelassen worden, ist nur zu loben, denn sonst wäre die Flut, um einen neuerdings beliebt gewordenen Ausdruck anzuwenden, uferlos geworden. Die Erörterung über „Robisonaden vor Robinson“ haben wir von dem in Aussicht gestellten zweiten Teile zu erwarten; Ullrichs Sorgfalt und Scharfsinn wird hier wol etwas aufräumen.

Wer die Vorrede und die Vorbemerkungen des Verfassers aufmerksam liest und von Bibliographie etwas versteht, wird die von ihm getroffene Einteilung sachgemäss und praktisch finden. Die Grenzen der Begriffe Uebersetzung, Bearbeitung und Nachahmung u. s. w. sind bisweilen verschwimmend; deshalb kommen zweifelhafte Fälle vor, Referent glaubt aber aussprechen zu sollen, dass er in keinem solchen anders als der Verfasser gehandelt haben würde. Dass der Name Robinsonaden auf die Nachahmungen beschränkt wird, ist dem Ref. aufgefallen, da er an Iliade, Henriade, Messiade dachte und demgemäss den Titel „Bibliographie der Robinsonaden“ erwartete, doch kann er dem Verfasser nicht das Recht bestreiten, sich die Sache anders zurecht zu legen.

Die Pflicht, ein solches Buch auf seine Vollständigkeit hin zu prüfen, kann einem Beurteiler nur mit grosser Einschränkung auferlegt werden. Referent hat vor Jahren einmal daran gedacht, die Aufgabe, zu deren Lösung er dem Verfasser von Herzen Glück wünscht, in beschränkterem Umfange zu der seinigen zu machen, und darauf hin zu sammeln angefangen. Natürlich hat er, sobald er Ullrichs Buch in die Hände bekam, seine Aufzeichnungen sogleich damit verglichen und, wer den deutschen Gelehrten kennt, wird es menschlich finden, dass es ihm ein Triumph gewesen wäre, eine Anzahl Bücher nachweisen zu können, die Ullrich nicht kannte. Nun, der Triumph ist nicht gross geworden, die ganze Ausbeute besteht in einer Auflage des Nil Hammelmann, welche sich als die dritte bezeichnet und zu Erfurt 1749 bei Joh. David Jungnicol erschienen ist. Das Buch befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Breslau (Sig.: 8 E 3413 f.). Ebenda ist der von Ullrich S. 147 (27.) angeführte dänische Robinson (Sig.: 8 E 3412 b.) vorhanden, aber das sonst vollständig mit Ullrichs Angaben übereinstimmende Titelblatt trägt die Jahreszahl 1750, welche in dem Exemplar, das Ullrich in der Hand gehabt

hat, fehlt, aber richtig von ihm ergänzt ist. Mit Recht hat Ullrich das unsäglich alberne Buch von J. D. Bartholomä „Neue Fata einiger Seefahrer, Ulm 1769“, welches man nach der Anführung bei Goedeke III, 264 für eine Nachahmung oder Fortsetzung des berühmten Romans von Gisander (Schnabel) halten könnte, ausgeschlossen, da es keins von beiden ist.

Es sei noch gestattet, einen Einfall, den Referent beim Nachschlagen von Titeln gehabt hat, vorzubringen. Von einem Register kann natürlich nicht die Rede sein; aber eine nicht sehr umfängliche und, abgesehen von einem ziemlichen Zeitopfer, nicht schwer herzustellende Tabelle würde das Auffinden von Titeln sehr erleichtern. Sie dürfte etwa so beschaffen sein: Die Jahreszahlen von 1719 an werden aufgezählt und bei jeder die Seiten des Buches, auf denen in dem angegebenen Jahre erschienene Werke verzeichnet sind, angeführt, und wie viele auf jeder Seite. Z. B. 1894. — 25.2. 56.1. 69.1. 89.1 u. s. w. Eine solche Tabelle würde zwei Vorteile bieten; erstens würde der Nachteil vermieden, dass ein Benutzer über die Zugehörigkeit eines Buches zu einer der verschiedenen Abteilungen im Unklaren wäre (wenn er z. B. nur den Titel kennt) und dann in verschiedenen Abteilungen suchen müsste; zweitens würde sie ein anschauliches Bild der Beliebtheit der Robinsonbücher in verschiedenen Zeitabschnitten geben und des Einflusses zeitgemässer Neubearbeitungen wie des Campeschen Robinsons zeigen.

Wie der Titel ausweist, ist die Bibliographie nur der erste Teil des gesamten von Ullrich geplanten Werkes. Der zweite wird nach Vorrede S. XI. eine Geschichte des Robinsonmotivs enthalten. Der Verfasser täuscht sich nicht über die Schwierigkeiten seiner Aufgabe. Wenn er sie so überwindet wie die nicht geringeren aber andersartigen des ersten Teils, so kann er und können die Fachgenossen sehr zufrieden sein.

Breslau. Felix Bobertag.

BENEDETTO CROCE: I Teatri di Napoli. Secolo XV—XVIII. Napoli presso Luigi Pierro 1891. XI u. 786 S. gr. 8°.

Der Verfasser hat hier die grossen Artikel zu einem stattlichen Bande vereinigt, welche er in den Jahren 1889—91 im *Archivio storico per le provincie napoletane* veröffentlicht hatte. Die Arbeit zerfällt in zwei Teile. Im ersten behandelt Croce in 16 Kapiteln die Theatergeschichte Neapels von 1443—1734 und im zweiten in 21 Kapiteln die Zeit von 1734—1799. Hieran schliesst sich ein *Appendice* mit 14 Nummern an.

Dürftig fliessen die Nachrichten in der älteren Zeit, während sie um so reichlicher werden, je näher wir der neueren Zeit kommen. Jener sind bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur 4—5 Kapitel, dem 17. etwa 8 gewidmet, zusammen nicht viel mehr als ein Viertel des

ganzen Buches, während das 18. Jahrhundert alles übrige, d. h. 24 Kapitel auf ca. 450 Seiten umfasst.

Nach einigen einleitenden Seiten hebt der Verfasser mit den theatralischen Vorstellungen am Hofe der Aragonesen (ab 1443) an. Für diese Zeit ist die Aufführung von religiösen und profanen Volksspielen sowie von *farse allegoriche* zu Hoffestlichkeiten zwar durch Dokumente bezeugt, von den aufgeführten Stücken ist jedoch so gut wie nichts erhalten. Erst mit Sannazaro und Caracciolo treten die Nachrichten etwas aus dem Dunkel der Vergangenheit, und der Verfasser kann uns von den allerdings meist rohen Versuchen der allegorischen Gattung sowie der volkstümlichen Possen ein ungefähres Bild geben.

Das nächste Kapitel versetzt uns bereits an den Anfang des 16. Jahrhunderts. Wir werden darin mit einer lateinischen politischen Komödie des berüchtigten Neapolitaners Morlini, sodann mit den *farse cavaiole* — volkstümlichen Schwänken — bekannt. Es folgen sodann noch ein paar kurze Notizen über den Spanier Torres Naharro, dessen Stücke allem Anschein nach in Neapel aufgeführt wurden, und über die Eclogenschreiber Antonio Epicuro und Luigi Tansillo.

Das dritte Kapitel giebt uns Aufschluss über die Festvorstellungen in Neapel zu Ehren des Kaisers Karl V. (1535) und über die Theaterbelustigungen, die Don Ferrante Sanseverino, Principe di Salerno in den folgenden Jahren veranstaltete. Es handelte sich dabei sowol um fremde Stücke, so z. B. um die von Schauspielern aus Siena aufgeführten senesischen Lustspiele, darunter die vielberufenen *Ingannati*, als auch um dramatische Leistungen der Einheimischen. Von letzteren ist allerdings meist nicht viel mehr als der Titel erhalten. Ob die Stücke von Neapolitanern, welche Croce nach Quadrio und Allacci anführt, auch wirklich, wie er vermutet, in Neapel aufgeführt worden sind, muss vorerst zweifelhaft bleiben.

Wichtiger als die bisherigen Kapitel ist das vierte *„Primi teatri publici, e comici dell' arte"*. War vorher vorzugsweise von *„esercizii di dilettanti"*, von *„passatempo di case signorili"* die Rede, so versucht der Verfasser jetzt, die Zeit der ersten stehenden Theater zu ermitteln, was ihm allerdings nur annähernd (Ende des 16. Jahrhunderts) gelang, und das Erscheinen der Berufsschauspieler, besonders der in Neapel beheimateten, zu verfolgen. Bezüglich der hierher gehörenden berühmten Mimen Fabritio dé Fornaris (ca. 1584), Aniello Soldano (ca. 1590) und G. Donato Lombardo (ca. 1589) wiederholt er nur, was wir längst aus F. Bartoli wissen. Dagegen teilt er uns einiges Neue über die Schauspieler Silvio Fiorillo (Capitan Matamoros), B. Zito u. a. mit.

Das fünfte Kapitel ist dem berühmten Neapolitaner G. B. della Porta gewidmet und bietet, abgesehen von ein paar Kleinigkeiten, nichts wesentlich Neues gegenüber den Studien von Fiorentino und Camerini. An della Porta — unstreitig dem grössten Dramatiker Neapels in der Renaissancezeit — reiht Croce sogleich noch einige andere Ver-

treter der *Commedia erudita* an, „*pallidi imitatori*“ des Verfassers der *Magia Naturalis*, die Lustspieldichter Marotta, Gloritio, G. C. Torelli, F. Gaetano und Moccia, die Tragiker Cataldo, Persio, Ingegneri, F. Passero u. s. w.: blosse Namen und Titel, den Verzeichnissen von Quadrio und Allacci entnommen. Nur von einem Stücke, von *La Reina di Scotia* des C. Ruggieri giebt Croce, des interessanten Stoffes wegen, den Inhalt an.

Im sechsten Kapitel beschäftigt er sich u. a. mit der Gründung des Theaters *San Bartolommeo* (1620) und dem ersten (?) Erscheinen spanischer Schauspieltruppen zu Neapel in der gleichen Zeit. Ausser den Namen der Direktoren (Autores) Sancho de Paz und Francisco de Leon, der Zeit (1620—27) und der Stätte (Teatro de Fiorentini) ihres Auftretens weiss uns Croce wenig von ihnen zu sagen. Besser ist er über die italienischen Schauspieler unterrichtet, die von 1616 an zu Neapel spielten und unter denen die Namen Cecchini (detto Frittelino), Girolamo Chiesa (Dottore Gratiano), Andrea Ciuccio (Pulcinella), Ambrogio Buonomo (Coviello) hervorleuchten. Unterm Jahre 1630 berichtet Croce von einer zu Neapel „*con superbissimo apparato*“, und zwar von Edelleuten aufgeführten, sonst ganz unbekannten spanischen Komödie: *La palabra cumplida, el amor mas que la sangre, y la cara aventurosa* — man glaubt eher drei Comedias vor sich zu haben — deren Verfasser nicht genannt wird. Das siebente Kapitel hat die ersten schüchternen Versuche auf dem Gebiete des musikalischen Dramas in Neapel zum Gegenstande. Croce findet, dass bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts dieselben nur wenige und äusserst unbedeutende waren, und dass die Oper in Neapel viel später als in Florenz, Rom und Venedig Wurzel fasste.

Im engsten Zusammenhange mit dem Auftreten spanischer Schauspieler in Neapel steht natürlich die Anwesenheit der spanischen Vizekönige daselbst und ihrer Gefolgschaften. Croce versäumte es daher auch nicht, sie in ihrem, dem Theater durchweg günstigen Verhalten zu charakterisieren. So gedachte er im sechsten Kapitel des Herzogs von Osuna, des Grafen von Lemos und des Kardinals Borgia. Besonders interessant ist aber, was er im achten Kapitel über den Vicerè Monterey mitteilt. Dieser theaterliebende Spanier begünstigte sowol die einheimischen Histrionen als die spanischen. Letztere liess er mit grossen Kosten aus der Heimat kommen. „*Per una di queste (compagnie) spese una volta, pel solo viaggio, da quattromila e cinquecento ducati.* E „*quando salirono al suo Palagio, inviò tutti i suoi familiari ad incontrarli sino al cortile, ricevendoli con siffatta allegrezza, che generò meraviglia e disprezzo di lui anche nei suoi amici e partigiani*“ (S. 121). Aber Monterey setzte sich leicht über die öffentliche Meinung hinweg „osò fare che nessun altro Vicerè aveva mai fatto: osò andare apertamente, al teatro publico.“ Von kulturhistorischem Interesse ist es, zu welchen Mitteln er griff, als die spanischen Schauspieler sich bei ihm beklagten, dass sie schlechte Geschäfte machten: „*Il Monterey, detto fatto, mandò fuori una grida:*

„che chiunque fosse publica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle, che non vi gissero, pagassero a pro' degli istrioni quattro carlini al mese“. E con un onorevole accoppiamento, commandò parimente „ai capitani ed agli altri uffiziali delle compagnie spagnuole che pagassero anch' essi una stabilita somma di pecunia per tal affare: cotante stimava l'opera di cotal gente“ (S. 123). Unter dem folgenden Vizekönig, dem Herzog von Medina Torres, tauchte in Neapel 1639 eine spanische Truppe unter der Führung von Francisco Lopez auf. (Ueber ihn „uno de los mejores Actores de su siglo“ vergl. Pellicer, Tratado Histor. II, 59 ff.) Im nächsten Jahre mietete das von den Spaniern benutzte Theater dei Fiorentini der Schauspieler Marcos Napolione — von Allacci als Uebersetzer spanischer Stücke genannt — mit Anderen gemeinschaftlich. — Im gleichen Kapitel giebt Croce eine kurze Lebensskizze von dem jüngeren (Tiberio) Fiorillo, bekannt unter dem Theaternamen Scaramuccia, von dem indes nur sicher ist, dass er zu Neapel geboren, nicht, dass er dort als fertiger Schauspieler aufgetreten ist.

Im neunten Kapitel wird uns der definitive Einzug des Musikdramas in Neapel geschildert. Als eine der ersten aufgeführten Opern betrachtet Croce *Il Nerone* von Busenello-Monteverde, als die ersten einheimischen Librettisten Sorrentino und Paolella, als die ersten Komponisten Cirilli und G. Alfiero. Interessant ist es zu beobachten, wie die Opern ihre Intriguen mehr und mehr spanischen Comedias entnahmen. So ist auch das von Croce (S. 134) inhaltlich mitgeteilte, 1649 aufgeführte namenlose Stück von Zacconi nichts als der Abklatsch einer spanischen Comedia. Uebrigens stand ja fast das ganze damalige italienische Drama unter dem gewaltigen Einflusse Iberiens. Für Neapel sind Celano, Tauro, Pasca, de Vito, di Castro u. a. — wie Croce zeigt — sprechende Zeugen dafür. Aber alle diese haben mit ihren Nachahmungen nur die Aeusserlichkeiten und Uebertreibungen der Spanier, nicht ihre Vorzüge, ihre glänzenden Eigenschaften übernommen. In Prosa geschrieben — im Gegensatz zu der meisterhaften poetischen Diktion der Spanier — und prosaisch gedacht, sind ihre Dramen geistlos und insipid. Eine spanische Schauspielertruppe weist Croce wieder für 1659 nach; ihr Führer wird schlechtweg Adrian(o) genannt. Wenn die Vermutung Croces richtig ist, dass es der berühmte Adrian Lopez gewesen sei, so würde das Wenige, was wir über diesen *„Autor“* wissen, durch unser Buch eine interessante Ergänzung erfahren, nämlich die Schilderung seines tragischen Todes. Croce schreibt hierüber (S. 147): *„Una bellissima commediante spagnuola era anche a Napoli, detta la Guzman. Adriano ne era l'amante. Ma un altro amante, Don Luigi Sobramonte, capitano di fanteria, lo fece minacciare della vita. La madre e le sorelle di lui ne diedero parte al Vicerè „il quale fidato nella propria schiettezza, li replicò che non l'amazzerebbono sotto la sua parola“. Ma nonostante la parole vicereale, Adriano, una domenica, il 24 ottobre 1660, a un' ora di notte, fu aggredito da venti persone al Largo del Castello . . . e ammazzato.“*

Im zehnten Kapitel wirft der Verfasser einen flüchtigen Blick auf die geistlichen und Schuldramen, worüber er allerdings nicht viel Wissenswertes mitteilen kann. Der grösste Teil des elften Kapitels (S. 167—180) ist dem Lebensgang der berüchtigten Giulia di Caro gewidmet, welche zuerst Strassendirne, dann *„canterina e capacomico“* ihren verworfenen Lebenswandel fortsetzte, und — ein trauriges Kulturbild jener Tage — lange das verhätschelte Schosskind der höheren Kreise war. Die Geschichte der theatralischen Aufführungen zu Neapel in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts ist eng mit dieser Dirne verknüpft.

Das zwölfte Kapitel schildert uns den Brand des Theaters S. Bartolommeo (1681) und dessen Wiederauferbauung, und setzt die Theaterchronik bis zum Jahre 1696 fort, ohne indes etwas besonders Bemerkenswertes zu bringen. Das dreizehnte Kapitel führt uns bereits in das 18. Jahrhundert hinüber, und bei der Fülle des Stoffes, den der Verfasser von dieser Zeit an bietet, wird es zur Unmöglichkeit, auf Einzelheiten einzugehen. Es möge genügen, dass er uns ausführlich mit der Entwickelung der Opera buffa — die allerdings schon Gegenstand einer vortrefflichen Monographie aus der Feder M. Scherillos gewesen —, mit der Entstehung der einzelnen Theater zu Neapel (La Canterina, San Carlo, Teatrino al Largo del Castello, Giardinello a Porta Capuano, della Pace, Cantina, San Carlino, del Fondo und San Ferdinando), mit den berühmtesten dramatischen Autoren, so z. B. Andrea Belvedere, Amenta, Baron di Liveri und die Dichter der Opera buffa, mit dem Erscheinen auswärtiger Dichter in Neapel (Metastasio, Goldoni, Gamerra), mit dem Auftreten fremder Schauspieler daselbst u. dgl. mehr bekannt macht. Selbst der Aufenthalt Goethes in Neapel hat ein Plätzchen in der Darstellung gefunden. Es sind buntbewegte Bilder, die an uns vorüberziehen, wenn wir uns in diese umfangreichen Seiten des Buches vertiefen, bunt wie die Bewohner Neapels, beweglich wie der Geist des Südländers. Fast alle Bestrebungen und Strömungen des 18. Jahrhunderts in litterarischer und zum Teil in politischer Hinsicht, zusammen mit dem, was sich aus früherer Zeit erhalten hatte, ein buntes Gemengsel spanischer, französischer, englischer und selbst deutscher Einflüsse, kommen hier zum Ausdrucke.

Mit grossem Fleisse hat Croce unter eifriger Benutzung von gedrucktem und archivalischem Material einen ungeheuren Stoff zusammengetragen; aber sein Buch ist weniger eine Geschichte der Theater zu Neapel als eine Materialiensammlung zu einer solchen. Er häuft den Stoff an, Wichtiges und Unwichtiges, im grossen und ganzen chronologisch, aber ohne die Tatsachen immer in genauen ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Man vermisst bei Croce den den Stoff sichtenden historischen Blick und die Kunst plastischer Darstellung. Gleichwol behält sein Werk bleibenden Wert. Schade dass der Gebrauch durch das Fehlen eines Index sehr erschwert wird.

Bei dem umfangreichen Material, das der Verfasser zu bewältigen hatte, ist es erklärlich, dass sich manche Unrichtigkeit, manche Lücke in seinem Werke findet. Ich will Einiges hier anmerken.

Zu S. 34 sei bemerkt, dass *Question de Amor,* „romanzo anonima" längst als eine Dichtung des Diego de San Pedro erkannt ist. — Bei der Aufzählung der Stücke des Torres Naharro (S. 35) vermisst man die zwei etwas später erschienenen *Seraphina* und *Aquilana*, welche mehr als die anderen unter italienischem Einfluss stehend, gerade die besten Leistungen des Spaniers sind. — Ebenda lies *Jacinta* statt *Yacinta.* — Merkwürdigerweise hat Croce ganz und gar den Notturno Napolitano vergessen, dessen Drama *Gaudio d'Amore,* sowie andere kleine Stücke schon um ihres Alters willen eine Stelle in seinem Werke verdient hätten. — S. 45 A. sagt Croce: „Non mi pare sia stato notato che una delle commedie di Lope de Rueda . . *los Engañados,* non è, se non un' imitazione della commedia italiana *(Gl' Ingannati)".* Croce ist es also entgangen, dass Klein bereits 1872 (im IX. Bde. seiner *Geschichte des Dramas,* S. 159) den Nachweis geführt hat. — Der *Capitano Bizarro* des Secondo Tarentino wurde nicht erst 1551 (so Croce S. 50), sondern bereits (Venezia Giovanni Valvassone) 1550 gedruckt. — S. 69 sagt Croce: „Il 1588 o 89 fu rappresentata par la prima volta . . . *l'Olimpia,* commedia di Giambattista della Porta". Nachdem dieses Lustspiel schon 1584, unter dem Namen *Angelica* verkleidet, von dem Schauspieler F. de Fornaris (Capitan Cocodrillo) in Paris gedruckt worden war und seine Entstehung in noch viel ältere Zeit zurückgeht, so ist es höchst unwahrscheinlich, dass jene Aufführung die erste war. — S. 70 A sagt Croce: „Il Porta volle far sempre credere che le commedie erano stati scherzi della sua gioventù etc." Wir haben keine Veranlassung, die Worte des Dichters in Zweifel zu ziehen, wie ich an anderer Stelle zu zeigen gedenke. — Gloritios *Impresa d'Amore* wurde nicht erst 1607 (also Croce S. 80), sondern schon 1605 gedruckt. Ferner schrieb er keine *Sprezzate durezze,* sondern *Spezzate durezze*, und dieses Stück erschien bereits 1603 und nicht erst 1605 im Drucke. — Ebenda führt Croce die Lustspiele des F. Gaetani an, übersah aber, dass der Herausgeber der Gesamtausgabe, Giovanni di Gregorijs (Napoli Ettore Cicconio 1634), angiebt *„l'vna di loro . . e rappresentata in* ***Napoli*** *auanti il Signor Conte di Lemos etc."* — Luigi Ioeles *Vita di S. Gennaro* ist nicht 1604 (Croce S. 82), sondern 1645 erschienen. — Der Verfasser von *David perseguitato* heisst nicht Fulgenzio (ebenda), sondern Felice Passero. — S. 83 behauptet Croce von Carlo Ruggeris *La Reina di Scotia: „È la prima tragedia, che si conosca, su Maria Stuarda".* Das ist nicht richtig, es gehen der Tragödie Ruggieris ausser der von Croce noch selbst erwähnten Tragödie von Th. Campanella (verloren) mindestens noch zwei dramatische Dichtungen über den gleichen Gegenstand voraus, hierüber s. weiter unten. — S. 88 A erwähnt der Verfasser eine Tragedia *La Reina Matilda* von Domingo Bevilaqua de Milan „stampata 1579". Nach Barrera *Catalogo* S. 254 u. 578 ist die

Jahreszahl 1597. — Mairets *Les Galanteries du Duc d'Ossonne* (Croce schreibt d'Ossuna) sind nicht 1627 (Croce S. 101), sondern ca. 1632 aufgeführt worden. —

S. 111 sagt Croce: „Nel 1600 era nato a Firenze ... *l'opera in musica.*" Das ist nicht exakt, die ernste Oper feiert als Geburtsjahr das Jahr 1594 (Rinuccinis *Dafne* wurde in diesem Jahre gespielt; cf. Arteaga 1, 247), die komische 1597 (Orazio Vecchis *Anfiparnaso*). S. 125 giebt Croce nach Allacci (1666 S. 617) die Stücke an, welche der Schauspieler Marcos Napolione aus dem Spanischen übersetzte. Er hätte leicht die falschen Titel und Autorenbezeichnungen nach dem ihm bekannten Barrera korrigieren können. Er würde dann z. B. statt Villa Assan, Villayzan geschrieben haben, die Stücke „la *gran Zenobia*, la *Vita è Sogno,* la *Casa con due porte*" hätte er nicht Montalvan, sondern Calderon zugewiesen, ebenso „il *Sansone*, il *Gran Numa* (soll heissen *Seneca*) *della Spagna Filippo II* nicht Lope de Vega, sondern Montalvan, desgleichen die Stücke il *Nigno diabolo (Niño diablo),* l'*Armata navale* etc., il *Cane dell' Ortolano* nicht Mira de Mescua, sondern Lope de Vega. — Die nach dem Spanischen gearbeiteten Dramen von Celano u. A. (S. 139) waren leicht den Titeln nach auf ihre Quellen zurückzuleiten. So ist z. B. *Non è padre essendo re* dem Roxas Zorilla, *La Zingarella de Madrid* dem Antonio de Solis und *Il Figlio delle battaglie* dem Jacinto Cordero entnommen, während la *Contessa di Barcellona* (di R. Tauro di Bitonto) erst durch Vermittelung des Franzosen Bois-Robert (Cassandre, Comtesse de Barcelone) auf eine spanische Quelle zurückgeht. — Unbekannt ist Croce das wichtige Werk von Casiano Pellicer über die spanischen Schauspieler etc. *(Tratado hist. sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en Espana* Madr. 1804) geblieben, das ihm manche Ergänzung zu seiner Arbeit geliefert hätte. So z. B. die nachfolgende interessante Stelle (II, 22):

> „**Ana de Barrios,** Española solo en al apellido en el nacimiento Napolitana, pues ella, con atra hermanita, nacio en aquella populosa cindad en el barrio de Santa Lucia de un padre extrangero y de una madre lavandera: siendo de corta edad, y estando con su madre sentadas en un balcon, se desprendió y quedó sin vida la madre y ellas sin lesion. Socorriolas en su horfandad la compasion de dos principales Comediantes, que andaban representando por Napoles farses españolas, llamados Jacinto de Barrios, y Felipe de Velasco que adopotandolas por hijas las pegaron sus respectivos apellidos llamandose la una Ana de Barrios, y la otra Gracia de Velasco. Ana de Barrios hizo el papel de damas con general aplauso en la compañia del célebre Roque de Figueroa. Ademas de comica singular, fué muger agradecida; porque sabiendo que su padre putativo . . sin mas dispensa que la de su antojo habia pasado de Frayle de cierta Religion

á profesar el histrionismo, fiada en la facilidad de hablar la lengua Italiano . . ., fué á Roma à solicitar la reconciliacion de su padre, que logró."

Hierzu kommt noch die Nachricht II, 134, dass Roque de Figueroa in Italien und Holland „dió una alegre rociada a las mas principales ciudades de aquellos paises." Nicht unwahrscheinlich also, dass er Neapel besucht hat, das als spanische Provinz unter theaterfreundlichen Statthaltern das Ziel wandernder Schauspieler sein musste.

Ich könnte meine Berichtigungen und Ergänzungen mit ganz besonderer Ausbeute auch noch für die folgende Zeit, vornehmlich für das 18. Jahrhundert, fortsetzen, allein ich ziehe es vor hier abzubrechen, um dem Appendice noch einigen Raum zu gönnen.

Unter den 14 Nummern desselben verdienen besonders Beachtung: Nr. 1 *„Farsetta napoletana del secolo XV."* Croce druckt das kurze Stück, *„la sola farsa napol. che si conosca del secolo XV"*, ab. Nr. 3 *„Drammi italiani del secolo XVII intorno a Maria Stuarda"*. Hier bespricht er in Ergänzung der beiden von ihm bereits oben S. 83 genannten Stücke von Campanella und Ruggieri, das Trauerspiel *La reina di Scotia* von F. della Valle und das Drama *Maria Stuarda* von Anselmo Sansone di Mazzara (1628), erwähnt die beiden gleichnamigen Stücke von Savaro (1663) und H. Celli (1665) und endlich ein Musikdrama von Giliberti (1664). An diese reiht er noch zwei epische Dichtungen über den gleichen Gegenstand, das eine von 1633, das andere von 1686. Vergessen hat er das 1702 gedruckte Drama *L'invitta costanza della Eroina della Scozia* Ven. Dom. Lovisa von der „suor M. C. Pavin, monaca di San Girolamo di Venezia". — In einer Fussnote erwähnt Croce noch die *Tragedie francesi del sec XVII su M. Stuarda,* nämlich Montchrestiens *Ecossoisse*, für die er fälschlich das Datum 1605 angiebt (sie war 1600/1601 schon gedruckt), Regnaults *Maria Stuard* (Croce schreibt Stuart und setzt sie irrtümlich 1636, statt 1639) und Boursaults gleichnamiges Stück (Croce schreibt Bourseault) [1].

---

[1]) Da das Thema sicherlich eine besondere Behandlung verdient, so stelle ich hier zusammen, was mir — ohne Suchen — darüber bekannt ist. Die älteste Bearbeitung ist wol Ant. Rouleri *Stuarta*, trag. Duaci 1593, 4°; den zweiten Platz nimmt Campanella, den dritten Montchrestien, den vierten erst Ruggieri ein. — Den von Croce genannten französischen Bearbeitungen ist noch die von Tronchin (aufgeführt 1734), die von Pierre Lebrun (1820) und die Oper von Theodore Anne (1844) nachzutragen. Italienische Opern existieren — ich kenne nur die Komponisten — von Casella, Mercadante, Donizetti und Coccia. Holländische Dramen: Vondel *M. Stuart of gemartelte majestät*, J. F. Commaert *Bloedige Martel-kroon ofte M. Stuart*. Brussel 1747, und Uebersetzungen der Stücke von Le Brun und Schiller. — Spanische Dramen: *La Reyna Maria Estuarda* von Manuel de Gallegos und das Stück gleichen Namens von Diamante. Deutsche Dramen von Christian Kormart (nach Vondel) 1672, A. v. Haugwitz 1683, H. Koester 1742, Ch. H. Spiess gesp. 1784, gedr. 1793, Schiller 1800, E. Raupach (aufg. 1838), Schneegans 1868 (Heidelberg), Julius Slowacki 1879 F. Dannemann 1880. — Englische Dramen: *The Island Queens* von J. Banks (1684), *Mary Queen of Scotland* (verlorenes anonymes Stück vor 1703, ein verlorenes unvollendetes Stück

Nr. IV *Il prontuario di un comico del seicento.* In diesem kurzen Artikel bespricht Croce Monologe und Gespräche komischen Charakters, die sich in einer kleinen Handschrift in seinem Besitze, betitelt *La Pazzia di Flaminia* etc., befinden und die vornehmlich auf die stehende Maske des Flaminio, *primo amoroso,* Bezug haben.

Nr. V bietet unter dem Titel *Pulcinella*[1]) *sul principio del settecento* einige Ergänzungen zu M. Scherillos Mitteilungen über diese Maske. Besonders lesens- und dankenswert ist die X. Nummer, sie bringt ein Thema *„che non è stato ancora trattado da nessuno“,* kurze Notizen über Theateraufführungen *„in provencia“* (S. 707—733, die umfangreichste Nummer des *Appendice),* leider fast nur für das 18. Jahrhundert. Es würde von höherem Werte gewesen sein, wenn der Verfasser mehr von der älteren Zeit hätte mitteilen können. Endlich sei noch erwähnt die XII. Nummer *Architetti teatrali* und ein ca. 20 Seiten grosser Nachtrag von Notizen zu dem ganzen Werke.

Dem schön ausgestatteten Buche sind vier Tafeln mit Theaterabbildungen, in Lichtdruck ausgeführt, beigegeben.

München. A. Ludwig Stiefel.

Kurze Anzeigen.

Zu meinem Bedauern finde ich erst nachträglich, dass bereits Johannes Bolte in seiner Ausgabe von Valentin Schumanns Nachtbüchlein, Stuttgart 1893, S. 384 die Novelle Morlinis in ähnlichem Zusammenhange kurz erwähnt hat, wie ich das Bd. XII, S. 449 getan habe. Das Verdienst dieser kleinen Entdeckung kommt mir also nicht zu. Indessen ist doch vielleicht der Abdruck des kurzen Textes manchem recht, und auch die daran geknüpften Bemerkungen sind durch Boltes Notiz wol nicht überflüssig geworden.

Breslau. Eugen Kölbing.

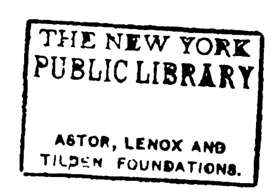
Zu Chaucers und Morlinis Erzählung XII, 449 vergleiche auch Freys „Gartengesellschaft“ (Tübingen 1896) S. 277 und Hans Sachs M.G. 4, 200 b. Zu der Sage von der säugenden Tochter (XII, 450) sind zu vergleichen die Zitate in Reinhold Köhlers „Kleinen Schriften“ I, 373, namentlich aber Oesterley zu Gesta Romanorum Kap. 215; Hans Sachs, ed. Goetze 28, 587, sowie Wossidlo zu Nr. 968.

Berlin. Johannes Bolte.

---

des Herzogs Ph. v. Wharton,) *Mary Queen of Scots,* Trag. by John St. John gedr. 1789, Stück gleichen Titels von Mrs. M. Deverell, gedr. 1792, anonymes Stück *M. Stewart Queen of Scots,* gedr. Edinburgh 1801, *Mary Stuart,* Dram. poem by James Grahame 1807. — Norwegen ist durch Björnsons *Maria Stuart,* wovon Lobedanz eine Uebersetzung geliefert, vertreten. Dramen, welche andere Ereignisse aus dem Leben der Schottenkönigin als ihr Ende, schildern, wie z. B. Julius Nordheims *Maria Stuart in Schottland,* das gleichnamige Stück von W. v. Wartenegg, Lamberts *Maria Stuarts erste Gefangenschaft,* des Jesuiten Karl Kolczawa (1656—1717) *Tragica fortunae metamorphosis, seu Riccius Stuartae Reginae Scotiae primus a consiliis* u. s. w. sind ausser Betrachtung geblieben. Ich bemerke noch ausdrücklich, dass mein Verzeichnis keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

[1]) Ueber ihn, seine antiken Vorfahren und verschiedenartigen Verwandten hat inzwischen Albrecht Dietrich seine viel angefochtenen Hypothesen aufgestellt, die sich zum Teil im Gebiete der vergleichenden Litteraturgeschichte bewegen: „Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele“. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1897. 307 S. 8°; vgl. besonders das 10. Kapitel.



Abhandlungen.

Vergleichende Studien zu Chamissos Gedichten.

Von

Hermann Tardel.

In einer früheren Arbeit[1]) kam es dem Verfasser darauf an, für einen Teil der Gedichte Chamissos, soweit sie traditionelle Stoffe behandeln, die unmittelbaren oder wenigstens die mittelbaren Quellen nachzuweisen und anzudeuten, wie sich die gestaltende Kraft des Dichters in der Umformung des Rohstoffes bewährte, Untersuchungen, die ihrer Natur nach nicht sofort abschliessend sein können. Sie werden im folgenden in der Art fortgesetzt, dass zu einzelnen Gedichten Chamissos vergleichende Materialien aus der gleichzeitigen oder späteren Lyrik beigebracht werden, meistens in Hinblick auf den Stoff und die Behandlnng desselben. Dabei konnte bei der Erklärung verwandter Erscheinungen

[1]) Quellen zu Chamissos Gedichten. Progr. 1896. Fock (Leipzig), Com.-Verlag. Ueber Chamissos Griechenlieder handelt Arnold im Euphorion III (1896), 2. Ergänz.-Heft p. 161. Verwandtes zum Zopflied bringt R. M. Meyer im Euphorion III, 433 bei. Für den „Abba Glosk Leczeka“ wird in Goedekes Grundr.[2] VI, 145 auf einen Aufsatz Nicolais in der Fortsetzung der Berlinischen Nachlese von 1809 verwiesen. Die Toulouser Doktordissertation von Xavier Brun (Lyon 1896) über Chamisso bietet nur eine Einführung in die Lesung des Dichters, ohne Selbständiges zu bringen; zahlreiche Analysen und Uebersetzungen sind eingeflochten. Einige Quellennachweise sind der Beachtung wert, bedürfen aber der Nachprüfung. Nach Brun hat Chamisso den Stoff zur „Korsischen Gastfreiheit“ den „Feuilles de Palmier“ entnommen, die Terzinendichtung „Don Juanito Marques Verdugo de los Leganes“ stammt aus Honoré de Balzacs Erzählung „El Verdugo“ (Le Bourreau). Für den „Mateo Falcone“ hatte ich in der erwähnten Schrift Mérimées gleichnamige Novelle als Quelle angenommen; Brun bemerkt, dass Chamissos Gedicht wie auch Mérimées Erzählung Bensons Journal de voyage entnommen seien (jedoch ohne nähere Begründung).

bei verschiedenen Dichtern nicht immer bestimmt entschieden werden, ob Abhängigkeit oder Selbständigkeit des einzelnen vorliegt. In manchen Fällen wird man sich zunächst mit dem Nachweis der stofflichen Identität oder Analogie begnügen müssen, immer aber erhält man einen Einblick in die Entwickelungsgeschichte eines Teiles der deutschen Lyrik.

Es ist nicht unbemerkt geblieben, dass Chamissos bekanntes Gedicht Salas y Gomez[1]), das beste seiner exotischen Lyrik, geschichtlich in den Kreis der Robinsonadenpoesie gehört. Chamisso ist im März 1816 auf dem Rurik an der Insel vorbeigefahren. In den Bemerkungen und Ansichten zu der Entdeckungsreise (1819) sagt er: man schaudert, sich den möglichen Fall vorzustellen, dass ein menschliches Wesen lebend darauf verschlagen werden könnte; denn die Eier der Wasservögel möchten sein verlassenes Dasein zwischen Meer und Himmel auf diesem kahlen, sonnenverbrannten Steingestell nur allzusehr zu verlängern hingereicht haben — das ist im Grunde die Idee aller Robinsonaden, an die sich die weitere utopistische Ausmalung der sozialen Lebensbedingungen auf einem isolierten Eiland anschloss. Das Gedicht ist jedoch nicht während oder bald nach der Weltreise entstanden, sondern nach Hitzigs chronologischer Tabelle erst 1829, gedruckt wurde es 1830 im Musen-Almanach. Es liegt also ein späteres Zurückgreifen Chamissos auf eine bereits früher konzipierte Idee vor, und dies wurde vermutlich durch Tiecks 1828 erschienene Bearbeitung von Schnabels „Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer“ veranlasst, welchen Roman schon 1826 Oehlenschläger unter dem Titel „Die Inseln im Südmeere“ in einer deutschen Ausgabe in modernisierter Gestalt hatte erscheinen lassen[2]). Was Chamisso betrifft, so hat Winter an einem Orte, wo man es am wenigsten vermutet[3]), Leimbachs Behauptung von der unbedingten Originalität der Chamissoschen Dichtung durch den Hinweis einer Uebereinstimmung mit einer Stelle des genannten Romans zu entkräften gesucht. Eine Nach-

[1]) Im Anschluss an diese Dichtung hat Simrock Chamisso als „König der stillen Insel“ in einem gleichnamigen Geburtstagsgedicht gefeiert, wo er wie Robinson Crusoe auf seinem Eiland oder wie Prospero auf der Zauberinsel regiert — des geschmacklosen Vergleiches mit Noah in der Arche nicht zu gedenken; s. Simrocks Gedichte, 1844, p. 411.

[2]) Vor Oehlenschläger und Tieck hatte bereits Achim v. Arnim einige Motive des Romans für die Geschichte vom wiedergefundenen Paradies in der Novellensammlung „Der Wintergarten“ (1809) verwertet, die für uns wichtige Geschichte des Don Cyrillo de Valero kurz angedeutet und an einer Stelle die Freude und die Sehnsucht des Inselbewohners geschildert, die ihn beim Anblick eines nahenden Schiffes erfasst, das aber bald verschwindet (s. Sämtl. Werke, Bd. XI, 1842, 84 f.).

[3]) Beiträge zur Geschichte des Naturgefühls. Progr. 1883, p. 24 Anm.

prüfung ergiebt folgendes. In dem Werke Schnabels vom Jahre 1731 (I, p. 182) und ebenso bei Tieck (I, p. 191) wird die Geschichte des Albert Julius erzählt, der, ein geborener Sachse, mit achtzehn Jahren auf einer Fahrt Schiffbruch leidet, mit vier Gefährten auf einer Insel landet und dort inmitten einer grossen Familie an hundert Jahre lebt. Bald nach der Landung findet er im Innern eines Hügels eine Höhle, aus der ihm Modergeruch entgegendringt. Im Traum fordert ihn ein Mann mit weissem Bart auf, die Höhle zu besuchen, und er findet hier einen toten Mann, eben die Gestalt des Traumes, auf einem in Stein gehauenen Sessel sitzen. Eine Lampe hängt von der Wand herab, auf dem Tische liegen Trinkgeräte, Speisereste und zwei grosse und eine kleinere Tafel mit Buchstaben. Auf der ersten aus einem zinnernen Teller gemachten Tafel steht in lateinischer Sprache die Aufforderung an den Finder, den Toten zu begraben, da er sich in der Einsamkeit nicht selbst habe begraben können, und als frommer Christ, der er immer gewesen, verdiene er ein ehrliches Grab, auch möge der Fremde die im Sessel liegenden Schriften an sich nehmen u. dergl. Die kleinere Tafel enthält kurze Angaben über seine Geburt, seine Landung auf der Insel und das Datum der letzten Aufzeichnung vor dem Tode des Einsiedlers. Die dritte Tafel endlich giebt den Inhalt der ersten wieder, aber bezeichnender Weise in spanischer Sprache. Die erwähnten Urkunden ergeben sich als die ziemlich abenteuerliche Biographie des spanischen Edelmanns Don Cyrillo de Valero, welche Schnabel erst nach der Darstellung des Lebens des Albert Julius (I, 489 fg.), Tieck aber sofort als Einschiebsel folgen lässt. Hier wird dann am Schluss entsprechend erzählt, dass Valero verlassen auf der Insel stirbt, nachdem er seine Lebensgeschichte in spanischer Sprache geschrieben. Kann man sich des Eindrucks erwehren, dass die Idee der drei Schiefertafeln in dem Chamissoschen Gedicht hier ihren Ursprung findet, zumal die Tafeln „rein in span'scher Zunge sind geschrieben“? Eine gewisse litterarische Ueberlieferung scheint zu der Autopsie und eigenen Gestaltungskraft hinzugekommen zu sein. Allein der Robinsonstoff hat bei Chamisso eine neue Form angenommen. Die früheren Robinsonaden und die verwandten Staatsromane haben, vom rein Abenteuerlichen abgesehen, einen sozialutopistischen Charakter mit einem sentimentalen Anstrich. Sie schildern einen idealen Lebenszustand auf einer Insel oder sonstwo mit dem Maximum von Glückseligkeit, ausserhalb der Bedingungen des Kulturlebens (vgl. Rötteken, Ztschr. IX, 1 f.). Das Chamissosche Gedicht hingegen ist individualistisch-realistisch und kann eine originelle und moderne Robin-

sonade genannt werden, da es der geistigen Entwickelung seiner Entstehungszeit vollkommen entspricht. Es kommt nicht darauf an, einen auf eine Insel Verschlagenen zum Gründer eines neuen, glücklicheren Gemeinwesens zu machen, sondern es werden an einem Individuum die seelischen Vorgänge geschildert, wenn es, in die menschenleere Einöde versetzt, in seiner furchtbaren Vereinsamung den langsamen Tod der Verzweiflung stirbt. Diese Vorgänge sind, realistisch ausgeführt, in fortschreitender Steigerung auf die drei Tafeln verteilt, auf denen der Einsiedler gleichsam sein eigenes Krankenjournal führt. Der Inhalt der dritten Tafel, das unausbleibliche Ende, hat etwas Pathologisches.

Von den deutschen Sagen, die Chamisso für seine Kunstdichtungen verwandte, gehören „Die Jungfrau von Stubbenkammer“ und die „Männer im Zobtenberge“ in den Sagenkreis von verwunschenen Personen. Die erstere Sage ist in Rügen lokalisiert. Schon der Mecklenburger, später auf Rügen wohnhafte Dichter Kosegarten hatte um die Wende des Jahrhunderts Sagen aus der slavischen Vorzeit Rügens in Ossianischen Klängen wieder aufleben lassen, und in Klopstockschem Hymnenschwung den Rundblick vom Rugard, die Felsen von Arkona und Stubbenkammer und den sagenumrauschten Hain der Hertha gefeiert, oft freilich ans Bizarre streifend; auch seine bekannteste Dichtung, Jucunde, spielt auf der Insel [1]. E. M. Arndt besang um diese Zeit seine meerumschlungene Heimat in Gedichten an Charlotte von Kathen [2]. Im Jahre 1825 besuchte der Dichter der Griechenlieder Wilhelm Müller die Insel und veröffentlichte 1827 zuerst in der Urania den Gedichtcyklus „Muscheln von der Insel Rügen“. Allgemein gehaltene Meeres- und Liebespoesie vereinigt sich hier, mehr heiter und schalkhaft als tief empfunden, mit dem örtlichen Hintergrund der Insel; die „Bräutigamswahl“ schildert heimische Sitten, „Vineta“ die Sage von der untergegangenen Stadt in romanzenartiger Form und am Schluss ins Subjektive gewendet [3]. Chamisso machte 1823 auf einer wissenschaftlichen Reise nach Greifs-

[1]) Kosegarten, Dichtungen, Greifswald 1824—27; Bd. VIII, 79 f. (Hymne an die Insel Rügen; Der Rugard 1.—3. Lied; Die Stubbenkammer); Bd. XI, 93 Arkona, 241 Auf dem Gipfel des Rugard (1802); Bd. V Rügische und Ersische Sagen (p. 1—144 Die Ralunken, Das Fräulein von Jarmin, Rithogar und Wanda). Andere durch Kosegarten veranlasste Rügendichtungen stehen bei W. Menzel, Deutsche Dichtung, III, 89.

[2]) E. M. Arndt, Gedichte, Leipzig 1840, p. 157 Auf dem Rugard (1811); p. 259 Lebenstraum (1813).

[3]) Im Anschluss an das Vinetagedicht sang Freiligrath zur Zeit der Springflut an der Ostsee (1872) das schöne Gedicht „Wilhelm Müller. Eine Geisterstimme“. (Ges. W. II, 309.)

wald zur Untersuchung der Torfmoore einen Abstecher nach Rügen, das Gedicht entstand jedoch erst 1828 und wurde in den Gedichten von 1831 gedruckt. Chamisso hat das Gedicht selbst als Volkssage bezeichnet und möglicherweise hat er eine volkstümliche Version dieses Inhalts auf der Reise kennen gelernt und später verarbeitet. Wir kennen die Sage jetzt in zwei Varianten, s. A. Haas, Rügensche Sagen und Märchen 1891, Nr. 32, I (entnommen aus R. Schneider, der Reisegesellschafter aus Rügen p. 91) und ibid. Nr. 32, II (= Temme, Volkssagen von Pommern und Rügen 1840, Nr. 211), von denen die letztere am meisten mit Chamisso übereinstimmt. Danach sah einst ein Fischer, wie eine schöne Jungfrau am Waschstein, einem Felsblock am Fusse des Königsstuhles, ein blutiges Tuch ins Meer tauchte, um die Blutflecken daraus zu entfernen, freilich vergebens (fehlt in I). Da spricht der Fischer das erlösende „Gott helf!“ und aus Dankbarkeit führt sie ihn in den Felsen und belohnt ihn mit Gold und Edelsteinen. In dem Gedicht führt Chamisso sich selbst an Stelle des Fischers ein und giebt dem Ganzen eine tragische Wendung. Da er nicht die richtige Grussformel wählt, also kein Sonntagskind ist, so verschwindet die Fee wieder und dem modernen Dichter bleibt nur die Resignation übrig. Die in Schlesien lokalisierte Sage von den „Männern im Zobtenberge“, welche auf Grimm, Deutsche Sagen I, Nr. 144 zurückgeht, ist auch von Rudolf Gottschall in den „Neuen Gedichten“ (1858) p. 247 als erste der Schlesischen Balladen unter dem Titel „Johannes Beer“ behandelt worden [1]). Das Chamissosche Gedicht stellt die im Zobtenberg eingeschlossenen Männer in den Vordergrund und berichtet getreu nach der Vorlage, wie Johannes Beer von Schweidnitz im Jahre 1570 in ihre Höhle dringt, auf ein dreimaliges freundliches „Pax vobiscum“ nur ein abweisendes „Hic nulla Pax“ als Antwort erhält, mit der Auskunft, dass sie hier für ihre Schandtaten — ein Vorhang verbirgt die Gerippe der Erschlagenen — die Rache des jüngsten Gerichts erwarten. Die sagenhafte Versetzung in den Berg ist hier als Strafe für begangene Uebeltaten aufgefasst und in die Sphäre der christlichen Ethik gerückt; eine Erlösung der Büssenden ist unmöglich, weil keine genügende Reue vorhanden ist. So schliesst der Grimmsche Text mit den Fragen Beers: „Ob sie sich zu diesen bösen Werken bekennten?“ — „Ja.“ — „Ob es gute oder böse?“ — „Böse“ — „Ob sie ihnen leid

[1]) Die Sage ist für die neueste Litteratur zuerst von den Romantikern, und zwar von Achim v. Arnim erschlossen worden, sie steht in Arnims „Wintergarten“ (1809) nach dem Text des Abraham v. Frankenberg, eines Schülers Jacob Böhmes, mit demselben Schluss wie bei Grimm; vgl. A. Reichl, Ueber die Benutzung älterer deutscher Litteraturwerke in Arnims Wintergarten. Progr. Aarau 1889/90.

wären?" — Hierauf schwiegen sie still, aber erzitterten: sie wüssten nicht! Chamisso kommt es auf eine möglichst treue Darstellung der Ueberlieferung an, über die ihm ein Schimmer der Unantastbarkeit zu liegen scheint, und er übernimmt fast wörtlich den matten und unbestimmten Schluss der Vorlage:

Drauf er: Ob zu den Werken sie sich bekennten? — „Ja."
Ob solche gute waren, ob böse? — „Böse, ja."
Ob leid sie ihnen wären? Sie senkten das Gesicht,
Erschracken und verstummten; sie wüssten's selber nicht.

Für einen aufs Ideelle gerichteten Dichter war die Möglichkeit geboten, dem Stoff einen versöhnenden Abschluss zu geben und die büssenden Männer durch ein von Beer gesprochenes Lösungswort zu retten. Eben dies versucht Gottschall, ein Dichter der liberalistischen Weltanschauung, in seinem ausführlicher angelegten Gedicht in gereimten fünffüssigen Jamben. Eine andere Fassung der Sage wird ihm kaum vorgelegen haben, dass Stoffliche bleibt bis auf den Schluss unverändert. Hier steht Johannes Beer im Mittelpunkt der Dichtung. Er ist ein Denker, ein Weltweiser, auf dem Wege des Zweifels erforscht er Natur und Welt, nicht in dem ungemessnen Streben Faustens, sondern mit dem festen Ziel, zum Licht, zur Klarheit und zur Ewigkeit vorzudringen. Als er in der Höhle die mit dem Kainszeichen der Schuld gebrandmarkten Männer schaut, ruft er ihnen ein Friedenswort zu, aber „hier ist kein Friede" tönt es dumpf entgegen. Was jene Männer zum Verbrechen trieb, war die Sucht nach Gold und noch jetzt, an das Gestein geheftet, erfasst sie ungestillter Durst, nach dem gleissenden Metall in der Erde zu suchen. Ein Buch, das „liber obedientiae" bei Chamisso, verzeichnet mit Flammenschrift ihre bösen Werke. Sie zeigen Beer die hinter einem Vorhang verborgenen Schätze der Unterwelt, Gold und Edelsteine, und bieten sie ihm mit den Worten an: Dies alles ist dein eigen! Aber Beer, gegen die Macht des Mammon gewappnet, stösst den Schatz von sich, und da ertönt das Wort der Erlösung von den Lippen der greisen Männer. Der reine und standhafte Mensch rettet den Büsser — ist die Moral dieses Gedichts.

Wenn in den beiden erwähnten Gedichten Chamissos das rein Sagenhafte in den Vordergrund tritt, so kommt beim Gedicht vom „Birnbaum auf dem Walserfeld" noch ein politisches Interesse hinzu. Der verdorrte Baum, der dereinst ausschlagen und grünen und das Walserfeld zum Schauplatz blutiger Schlachten machen wird, ist das Symbol einer nahenden politischen Umwälzung. Chamissos 1831 bald

nach der Julirevolution verfasstes Gedicht deutet am Schluss mit Bezug auf den Ernst der Zeitlage an, dass sich jetzt wieder der Saft im Baum rege und die Knospen kräftig hervorsprössen. In derselben Art hat Phil. Engelh. von Nathusius den Stoff in der Balladenstrophe, aber noch einfacher und volkstümlicher behandelt. Die Quelle ist zunächst nur Grimm, Deutsche Sagen I, Nr. 24. Es ist deshalb nicht ganz richtig, wenn Simrock das Gedicht Chamissos in sein „Kerlingisches Heldenbuch“ (1848, p. 218) aufgenommen hat, da hier und in der Vorlage eine Beziehung auf die Karlssage nicht vorliegt. Wohl aber wird bei Grimm I, Nr. 28 berichtet, dass Kaiser Karl auf dem Walserfeld verzückt und in den Underberg bei Salzburg entrückt wird, wo er nach dem Typus der Kyffhäusersage (s. Grimm, I, Nr. 23) schlummert und beim Erwachen seinen Schild an den Baum auf dem Walserfeld hängen wird. Dieser wird dann erblühen und nach einer blutigen Schlacht wird die Herrlichkeit des alten römischen Reiches wieder erstehen. In dieser Form ist die Sage in dem gleichfalls bei Simrock abgedruckten Gedicht von A. L. Follen „Der Birnbaum auf dem Walserfeld bei Salzburg“ (1832) dargestellt, wo am Schluss auch Friedrich Rotbarts am Marmortische gedacht wird. Mit direkter Beziehung auf das Wiedererstehen des Deutschen Reiches behandelt Rückert die Sage in den zwei Strophen der „Alten Prophezeiung“, nach den Freiheitsjahren gedichtet. (Ges. poet. Werke, 1867 Bd. I, 249). Geibel verwendet die Sage in dem „Gesicht im Walde“, das zuerst in den „Zeitstimmen“ (1841) unter dem Titel „Die Schmiede“ erschien (s. Ges. Werke I, 221); von den drei Riesen, die das Königsschwert schmieden, singt der erste ein Lied vom Walserfeld, der zweite ein Lied von den Raben des Kyffhäusers. Anklänge an diese Sagen finden sich in einem politischen Freiheitsgedicht von Moritz Hartmann in der Sammlung „Kelch und Schwert“ (1845), der achten der Böhmischen Elegieen. Auf dem Weissen Berge steht hier der verdorrte, von einem Raben umschwirrte Baum, seine Wurzeln sind noch in dem für die Freiheit vergossenen Blute getaucht, aber im Traum sieht ihn der Dichter in einem neuen Frühling als Baum der Freiheit erblühen. Ein anspruchsloses Gedicht „Kaiser Karl im Untersberg“ von Georg Scherer nimmt mittelbar auf die Ereignisse von 1870 Bezug (s. Gedichte[5] 1894 p. 230)[1]).

[1]) Eine andere Form der Sage von der Völkerschlacht der Zukunft ist die westfälische Sage vom Birkenbaum in der Hellweg-Ebene bei Werl, über welche eine Arbeit Friedr. Zurbonsens (Köln 1897) zu vergleichen ist. Er erwähnt neuere poetische Bearbeitungen von Freiligrath, Gisbert von Vinke, Jos. Pape, Sömer und Fr. W. Grimme.

Chamissos bekanntes Gedicht „Die stille Gemeinde" bereitet der Quellenfrage erhebliche Schwierigkeiten, welche auch hier nicht ganz gelöst werden. Ich kenne drei Gedichte dieses Stoffes, das erste ist Eichendorffs „Die stille Gemeinde", das nach Goedeke zuerst im Deutschen Musenalmanach für 1837 erschienen ist (Gedichte, 11. Aufl. p. 441), dann Chamissos Gedicht mit demselben Titel, das im Musenalmanach für 1839 erschien, aber schon 1838 entstanden ist, und das Gedicht „Bretagne" von Robert Prutz, das in den Gedichten von 1841 (3. Aufl. 1847 p. 19) steht, aber als Entstehungsvermerk das Datum 1836 trägt. Danach wäre das Gedicht von Prutz das älteste, es folgt Eichendorff, dann Chamisso. Ueber die Herkunft des Stoffes erfahren wir von keinem Dichter etwas, nur Prutz hat die Angabe 1793 als Zeit der Handlung. Eichendorffs Gedicht ist in der vierzeiligen Liedstrophe, das Chamissos in Terzinen und dasjenige von Prutz in modernen Nibelungenstrophen mit trochäischem Rhythmus geschrieben. Eichendorff, der schon in der Novelle „Das Schloss Durance" (1837) auf dem Hintergrund der französischen Revolution den Gegensatz der Stände behandelt hatte, bietet wieder einen Revolutionsstoff. In einem einsamen Stranddorf der Bretagne ertönt eines Sonntags kein Glockenlaut, denn die Horden der Jakobiner haben sich neben der Kirche gelagert, statt des Kyrie erschallt die Marseillaise weit hin. Ihr Hauptmann lehnt verwundet an einem Baum und sieht im Traum das Schloss seines Vaters, das hier gestanden, und das er selbst als Schadenfeuer der Freiheit angezündet hat. Er sieht den Vater noch immer, wie er vom brennenden Turm sein Banner schwingt und ihm den Schaft wie ein Kreuz entgegenhält, sodass er ihn nicht niederstossen kann. Das Bild vom Kreuz im Feuermeer verfolgt ihn noch immer, und er gelobt sich die Dorfkirche über Nacht zu zerstören, um keinen Glockenton mehr zu hören und kein Kreuz mehr zu sehen. Als es Nacht geworden, sieht er plötzlich fern im Meer ein Licht wie ein Sternbild flimmern, am Ufer und in den Buchten beginnt es sich zu regen, Ruderschlag erschallt, eine Barke gleitet nach der andern dem Licht zu. Es ist ein Fischerkahn von einer Fackel beleuchtet, an dessen Rand ein Greis im Messgewand sitzt und allen niederknieenden Insassen der Barken den Segen erteilt. Es ist die stille Gemeinde. Als der Priester das Kreuz hochhebt, wird er von den Fackeln beleuchtet, und der Sohn erkennt vom Strand seinen Vater, der nach der Zerstörung des Schlosses Priester geworden ist. Bei dem Anblick taumelt der Sohn entsetzt zurück und stirbt, die Genossen eilen von dannen und die Kirche steht unversehrt da. Die einheitlich konzipierte

Dichtung giebt ein scharf umrissenes Bild, auf der einen Seite die Jakobiner als Vertreter der Revolution, auf der andern die gläubigen Fischer der Bretagne, hier der Sohn, dort der Vater. Weniger wirkungsvoll ist Chamissos in seinem Todesjahr verfasstes Gedicht, das die Spuren des Alters nicht verleugnen kann. Er beginnt mit der Aufforderung, der Muse nach der Bretagne zu folgen, wo Tron und Altar gestürzt sind, aber nicht um Bilder des Blutes zu enthüllen. Er führt kurz einen „Mann des Schreckens“ ein, der den Bauern droht, ihnen wegen ihres Festhaltens am alten Glauben die Kirchen anzustecken, und einen Greis lässt er versichern, dass man ihnen Kirche und Glauben nicht rauben könne, worauf die Kirche von dem Soldatenvolk vernichtet wird. Die ganze Erzählung vom Alten und vom Sohne fehlt also bis auf geringe Ueberbleibsel. Während Chamisso sonst grausige, auf die Spitze getriebene Szenen nicht scheut, lässt er hier alles in sanftere Akkorde ausklingen und sein Hauptinteresse ist der Schilderung des Gottesdienstes auf dem Meere zugewandt. Am Schluss musste bei der vorgenommenen Aenderung die Erkennungsszene und der Tod des Sohnes fortfallen. Der Dichter bietet nur ein über sechs Terzinen ausgedehntes Gebet des Greises, das mit einer Paraphrase des Vaterunsers beginnt. Im ganzen scheint der Annahme nichts im Wege zu stehen, dass Chamisso keine andere Vorlage als das Eichendorffsche Gedicht hatte, da sich die Uebereinstimmungen und Abweichungen aus diesem erklären lassen. Das Gedicht von Prutz, das schon in Hinblick auf die Abfassungszeit als von Eichendorff und Chamisso unabhängig erscheint, ähnelt dem Gedicht des letzteren, insofern es die Erzählung von dem Priester und seinem Sohn, dem Jakobiner, überhaupt nicht kennt. Es beginnt sogleich mit den Vorbereitungen für den Gottesdienst auf der See, der ausführlich geschildert wird. Man hört Matrosengesang; es sind die Bretagner, die an König und Gott festhalten, wenn auch der König hingerichtet ist und der Altar der Kirche von wilden Horden belagert wird. Männer, Frauen und Greise eilen in kleinen Booten von allen Seiten herbei, um auf dem Meer Gott zu loben, Neugeborene zu taufen, neue Ehebündnisse einzusegnen. In der Mitte steht das Boot des Priesters, der Kreuz und Hostie in den Händen hält, während Fischerknaben neben ihm Weihrauch spenden; der Choral ertönt und der Priester erteilt den Segen. Da erhebt sich Sturm und Gewitter, die Blitze zucken, die Masten brechen. Aber dem Verderben durch Naturgewalt naht ein zweites vom Ufer her, das jetzt von den Wachtfeuern der revolutionären Horden erglänzt, deren Kugeln in die schwankenden Boote einschlagen. Im Wogen-

gebrause und im Kugelregen geht die ganze Gemeinde mit dem Priester zu Grunde, nur das Kreuz treibt zwischen den Klippen umher. Der tragische Untergang der stillen Gemeinde, die das Opfer ihres Glaubens wird, ist das spezifisch eigentümliche des Gedichtes von Prutz. Der gemeinsame ideelle Kern der drei Dichtungen liegt in dem zähen, aufopferungsfähigen Festhalten der Bretagner am Katholizismus und Royalismus gegenüber den Ideen der Revolution. Die unbekannte Vorlage der Gedichte ist wohl in den historischen Berichten und Memoiren über die Kriege der Revolutionsarmee in der Bretagne und in der Vendée zu suchen, in den Kämpfen der Bleus (Franzosen) und der Blancs (Bretagner), welche Viktor Hugo in dem Roman „Quatre-vingt-treize“ und Balzac in den „Chouans“ trefflich geschildert haben, und die gleichzeitige bretonische Volkslieder voll von wilder Kampffreude hervorriefen (s. Keller-Seckendorff, Volkslieder aus der Bretagne 1841, Nr. 31, p. 152).

Unter den Terzinendichtungen Chamissos lassen sich vier als Künstlergedichte bezeichnen, insofern sie Episoden aus dem Leben von Malern darstellen: Das Crucifix, Das Malerzeichen (beide 1830 gedichtet und 1831 gedruckt), Ein Kölner Meister (1833) und Francesco Francias Tod (1834 gedichtet und mit dem vorigen 1836 gedruckt). In dem „Crucifix“ schlägt der nach möglichster Naturwahrheit ringende Künstler einen seiner Jünger ans Kreuz, um dem Bild des sterbenden Christus den treuesten Ausdruck des Todeskampfes geben zu können. Die grandiose Idee des Gedichtes, das Leben eines andern nur der Kunst zu Liebe zu opfern und selbst, nach Vollendung des Kunstwerkes, in Seelenruhe zur Richtstätte zu gehen, fesselte Lenau mächtig, als er sich mit dem Gedanken trug, nach Amerika auszuwandern, um seine Phantasie in die Schule der Urwälder und der Natur zu schicken. Man erkennt die unmittelbare, lebendige Einwirkung des Gedichts auf Lenaus Gemüt aus einem Brief an Mayer vom 19. März 1832, etwa ein Jahr nach dem Erscheinen der Dichtung: „Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck; alle Kräfte meines Geistes, meines Gemütes betracht' ich als Mittel dazu. Erinnerst du dich des Gedichtes von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling an das Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben. Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenn's nur ein gutes Gedicht giebt. Und wer nicht alles andere in die Schanze schlägt, der Kunst zu Liebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr.“ Die Quelle des Gedichtes ist unbekannt; in gewissem Sinne analog ist eine Anekdote, die Vasari in seinen Künstlerbiographien von dem

Veroneser Maler Francesco Monsignori erzählt [1]). Dieser bediente sich für das Bild des heiligen Sebastians, der an einem Pfahl gebunden von Pfeilen getötet wird, eines Lastträgers in dieser Stellung als Modell; um den Ausdruck der Todesangst zu erzielen, drang der Auftraggeber des Malers unerwartet mit einer Armbrust auf den Gebundenen ein, um ihn anscheinend zu töten, während der Maler den Eindruck festzuhalten suchte.

Die merckwürdige Mischung von Natürlichem und Uebernatürlichem, von realistischen Schilderungen der Gegenwart und wunderbaren Motiven der Vergangenheit, welche wir im „Malerzeichen“ finden, hat Walzel mit dem Stil der fantastischen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns verglichen und auf die Verwandtschaft mit dem Schlemihl verwiesen (Einleitung zur Ausgabe p. 115). Das Uebernatürliche der Geschichte liegt in einem ursprünglich legendarischen Motiv. Der Künstler, der bei dem Bilde zwischen sinnlichem und erhabenem Ausdruck ringt, malt verzweiflungsvoll den Teufel an die Wand, der, lebend hervortretend, ihn auffordert, seine Kunst in seinen Dienst zu stellen, er aber kennzeichnet ihn mit einem Kreuz von zwei roten Strichen. Wir können das Gedicht zum Teil als Künstlerlegende bezeichnen, insofern ein Motiv der christlichen Legende an eine künstlerische Persönlichkeit geknüpft ist, und dies giebt Veranlassung, einige Behandlungen solcher Stoffe aus der neueren Lyrik zusammenzustellen. Die Herstellung eines Bildes der Mutter Gottes durch überirdische Intervention ist das gemeinsame Thema folgender Gedichte: „Das Bild der Andacht“ von Herder (ed. Suphan, Bd. 28, Redlichs Anm. p. 192), Der heilige Lucas, 1798, von A. W. Schlegel (ed. Ed. Böcking, 1846, I, 215), Platens „Legende“ (1822), Körners „St. Medardus“ und Simrocks „Bild der Marienablasskapelle in Köln“ (Gedichte 1844, p. 278). Sämtliche Gedichte sind rein legendarisch, die Person des Künstlers, manchmal ein Heiliger, ist nicht individuell gestaltet. Bei Herder will der zum Christentum bekehrte Sophronius ein Bild der Mutter Gottes malen und auf sein Gebet erscheint sie ihm selbst gleichsam als Modell. Als es in dem Gedicht Simrocks [2]) dem Maler nicht gelingt, die Idealgestalt der Jungfrau auf die Leinwand zu bringen, vollenden zwei Engel, während er schläft, das Bild auf Geheiss der Mutter Gottes selbst. Dieses Motiv hat Wackenroder in den noch zu erwähnenden „Herzensergiessungen“ sogar auf Raphael übertragen,

[1]) In der deutschen Uebersetzung von L. Schorn und E. Förster (Stuttgart und Tübingen, Cotta) 1832–49, Bd. III, Teil 2, p. 226.

[2]) Ein weiteres legendarisches Künstlergedicht Simrocks ist „Das Gnadenbild zu Marienburg“ (Gedichte 1863, p. 285).

dem die Madonna in der Nacht erscheint, als er verzweifelt, ihr Bild gut zu treffen. Auf Raphaels Schaffen nimmt auch Schlegels Lukaslegende Bezug. Der Apostel beginnt die Jungfrau, als sie noch auf Erden wandelt, in ihrer Hütte zu malen; als er nach einigen Tagen das Bild fortsetzen will. findet er sie tot, so dass das Bild unvollendet bleibt und in dieser Gestalt von der Christenheit verehrt wird, bis Raphaels göttlicher Pinsel in dem berühmten Madonnenbild das Werk vollendet. Auch aus diesem Gedicht spricht die hohe Verehrung, welche die Romantiker Raphael und der christlichen Kunst widmeten. Die Legende Platens stellt einen Künstler dar, der beim Malen eines Marienbildes in der Kirche vom Gerüst fällt; als er das Bild um Hülfe anfleht, belebt sich dieses und hält ihn so lange, bis Menschenhülfe kommt. In dem Gedicht Körners hat der Heilige die Jungfrau mit dem Christuskind in himmlischer Schöne und daneben die grässliche Gestalt des Teufels gemalt. Dieser erscheint ihm leibhaftig und fordert unter dem Versprechen irdischer Güter menschlicher dargestellt zu werden. Da der Maler ihn darauf nur noch hässlicher darstellt, stürzt der Teufel ihn vom Gerüst, aber Geisterhände fassen ihn und tragen ihn sanft auf den Boden. Die mittelalterliche Litteratur der Künstlerlegende kann hier nicht näher erörtert werden. Es sei besonders auf das mittelhochdeutsche Gedicht *Mariâ und der mâlære* und das altfranzösische *Du Sacristain* verwiesen, die besonders mit der Darstellung Körners stoffliche Verwandtschaft haben (s. v. d. Hagen, Gesamtabenteur, III, 474, Nr. 76, cf. Einleitung p. 124).

Von den übrigen Künstlergedichten Chamissos behandeln der „Kölner Meister“ und „Francesco Francias Tod“ Episoden aus dem Leben von Künstlern, das erstere eine Geschichte von einem unbekannten, deutschen Meister des 14. Jahrhunderts nach Ghibertis florentinischer Chronik, das zweite das merkwürdige Ende eines Bologneser Malers des 15. Jahrhunderts nach Vasaris „Vite de più excellenti pittori, scultori ed architetti“. Diese Künstlerbiographien sind eine Quelle, aus der die Romantiker und ihre Nachfolger vielfach geschöpft haben, sowol für ihre Auffassung und Wertschätzung der Kunst und der Kunstgeschichte, wie auch für eigene Dichtungen. Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders,“ die schon 1797 der Verehrung der antiken Kunst die des christlichen Mittelalters und der italienischen Renaissance entgegenstellen, entlehnen aus Vasari einige Züge aus den Lebensgeschichten Francisco Francias, Leonardo da Vincis, Piero di Cosimos u. a., und nehmen schon die Stoffe der Gedichte Chamissos und Gaudys vorweg. Aug. Wilh. Schlegel schreibt, obwohl von den Anschauungen

der Antike ausgehend. eine anerkennende Rezension des Buches von Wackenroder[1]), empfiehlt das Studium Vasaris und entlehnt ihm den Stoff einer Romanze „Leonardo da Vinci“ (Werke I, 220). Er beschuldigt hier Florenz des Undanks gegen seine grossen Männer, da es Dante und Leonardo ungeehrt aus seinen Mauern habe ziehen lassen; als Grund für Leonardos Fortgang wird nach Vasari die Rivalität zwischen ihm und Buonarotti angegeben. Leonardo findet am Hofe Franz' I. von Frankreich eine Zufluchtstätte, ist jedoch wegen Altersschwäche an der Ausführung seiner künstlerischen Pläne gehindert und stirbt nach Vasari, dessen Glaubwürdigkeit sehr bestritten ist, in den Armen des Königs. Schlegel scheint besonders die Situation — der kunstliebende König am Sterbebette des greisen, berühmten Malers — gefesselt zu haben. Nach der ergreifenden Begegnung will sich im Gedicht der König Leonardos Spruch: „Was ich soll, das will ich können!“ als Lebensmaxime vorsetzen; dies ist der Schluss eines auch von Vasari mitgeteilten Sonettes Leonardos („Vogli sempre poter quel che tu debbi“). Auch Platen verdankt den Stoff seiner Ballade „Luca Signorelli“ (1830) dem Vasari (s. II, 2 p. 435) oder einer daraus abgeleiteten Quelle. Als einst der Sohn des Malers Luca Signorelli aus Cortona getötet wird, lässt der Vater die Leiche entkleiden und malt sie mit grösster Seelenruhe, ohne eine Träne zu vergiessen. Die kurze Nachricht hat Platen im einzelnen weiter ausgeführt und in eine balladenähnliche Form gegossen, indem er die Ereignisse in der genauen zeitlichen Folge berichtet. Platen schätzte Vasari sehr hoch. In einem Epigramm „Vasaris Biographien“ nennt er ihn nicht unberechtigt den Plutarch in der Kunst, in einem andern „An Vasari“ preist er ihn glücklich, in einer Zeit gelebt zu haben, in der noch nicht pfäffischer Ungeschmack die Werke der Kunst zerstörte. Aus dem Leben Francescio Francias (Vasari II, 2 p. 348) hat Chamisso die sagenhafte Geschichte seines Todes für sein Gedicht herausgehoben. Der als „Aurifex und Maler“ berühmte, bologneser Künstler hat viel von Raphaels Gemälden gehört, ohne sie je gesehen zu haben, und als Raphael ihm das Bild der heiligen Cäcilie für die San Giovanni-Kapelle in Monte zusendet, ist er beim Betrachten desselben so sehr von der eigenen Unfähigkeit und der Ueberlegenheit des jüngeren Malers niedergeschlagen, dass er aus Gram stirbt (bei Vasari nach einigen Tagen, im Gedicht sofort). Chamissos Darstellung ist ausserordentlich einfach

[1]) Vgl. E. Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, München 1897, p. 24 (Munckers Forsch. zur neueren Litteraturgeschichte, Bd. III).

und pragmatisch wie sein Vorbild; das Tragische des Stoffes wirkt mehr durch seine eigene Schwere, als durch eine bewusst künstlerische Gestaltung. Auch Gaudy verwertete diesen Stoff in einer poetischen Einlage seiner Reisebeschreibung „Mein Römerzug“ (1836), der litterarischen Ausbeute einer im Jahre vorher unternommenen Reise nach Italien. In dem Dialog: „In der Akademie der schönen Künste“, welcher zwischen dem Kustoden und dem Fremden geführt wird, zeigt der erstere Raphaels Cäcilia und erzählt dem kritischen Fremden die Fabel von Francias Tod. Nach eigener Angabe entlehnte Gaudy den Stoff seines Gedichtes „Der Zug des Todes“ in den Liedern und Romanzen 1837 (s. Poet. und pros. Werke I (1853), 95) dem Vasari (s. III, 1 p. 79). Es behandelt den wunderlichen florentiner Maler Piero di Cosimo, der bei der Anordnung von Maskeraden auf die Idee kam, einen mit Leichentüchern und Knochengerippen verhüllten Wagen des Todes, aus dem sich Tote beim Klang dumpfer Trompeten erhoben, durch die Strassen ziehen zu lassen. Gaudy giebt in dem Gedicht ein farbiges Bild des italienischen Volkslebens und arbeitet besonders den Gegensatz des anfangs lustigen Karnevalgetriebes und des plötzlich dazwischen tretenden grausigen Mummenschanzes heraus. In späterer Zeit begegnet uns die Gestalt Francesco Francias noch einmal in deutscher Dichtung, in Kinkels Grobschmied von Antwerpen (1868 in der zweiten Sammlung der Geschichte). Denn zu ihm als dem früheren Goldschmied pilgert nach Bononia der Flamländer Quintin Messys, der Held der Dichtung, der, im Schmiedehandwerk herangebildet, sich beim alten Francia zum echten Künstler in der Malerei ausbilden will. Die Anekdote, welche Kinkel in der sechsten Historie seiner Dichtung verwendet, wonach der junge Künstler einer Figur seines Meisters heimlich eine Fliege so naturgetreu auf die Nase malt, dass dieser sie für eine wirkliche hält und sie verscheuchen will, erzählt Vasari von Giotto und seinem Lehrer Cimabue (I, 172)[1]).

Chamissos zur politischen Lyrik gehörendes „Nachtwächterlied“

[1]) Wollte man das Künstlergedicht in der neueren Lyrik noch weiter verfolgen, so wäre auf Dichtungen von Schack, Heyse und Martin Greif zu verweisen. Der erstere behandelt „Luca della Robbia“ in der Gedichtsammlung „Aus zwei Welten“ (Ges. W.[2] VI, 359), ferner „Michel Angelo“ und „Tizian“ in den „Weihgesängen“ (Ges. W.[1] 1883, Bd. IV, 341 u. 353). In dem Epyllion „Michel-Angelo Buonarotti“ (1852, gedruckt in den „Hermen“ 1854) hat Paul Heyse die Liebe dieses Künstlers zu Vittoria Colonna, der Gemahlin des Pescara, zum dichterischen Vorwurf genommen. Ergreifend ist Martin Greifs Gedicht „Der Torso der Belvedere. Nach einer Sage“ (Gedichte[6] 1895, p. 234), das den erblindeten Buonarotti an der Fundstätte des Herkulestorso darstellt.

giebt Veranlassung, verwandte Gedichte aus der neueren Lyrik heranzuziehen. Gemeinsam ist diesen Liedern meistens die Bezugnahme auf die bekannten volkstümlichen Verse:

Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen,
Was die Glocke hat geschlagen:
Geht nach Haus und wahrt das Licht,
Dass dem Staat kein Schaden geschicht[1]).

Originell ist jeder Darstellung die Anwendung dieser Verse auf die zeitgeschichtlichen Verhältnisse und die meist satirische Beurteilung derselben. Der zuweilen etwas tölpelhaft auftretende Nachtwächter spielt dabei meistens die Rolle des philisterhaften, aber pfiffigen Kleinbürgers, der unter der Maske vollkommenster Ergebenheit und Unterwürfigkeit an den bestehenden Einrichtungen die schärfste Kritik übt. Der dichterischen Darstellung ist in dem Nachtwächter eine realistische Gestalt geschaffen, die der gestaltenden Fantasie im einzelnen den weitesten Spielraum gestattet. Das Chamissosche Gedicht hat eine Art litterarischen Vorläufers bei Fouqué. In seiner Autobiographie vom Jahre 1840 (p. 229) teilt Fouqué ein aus dem Jahre 1800 stammendes Nachtwächterlied in zwei Varianten mit, das wegen seines ideellen Gegensatzes zu Chamisso einiges Interesse verdient. Der noch jugendliche Dichter wurde in Aschersleben aufgefordert, zur Feier des Antritts des 19. Jahrhunderts ein Festgedicht anzufertigen, das der Nachtwächter des Ortes vortragen sollte. Angeregt „durch das viele Gerede, was man, nach seiner (Fouqués) Meinung höchst übertrieben, von dem sog. philosophisch-aufgeklärten neuen Jahrhundert aus vollen Backen pries," gab er in dem Gedicht eine Verspottung der Aufklärung, übrigens in Einklang mit seiner ganzen orthodoxen Erziehung und Geistesrichtung. Da aber die Besteller das Gedicht, in dem die Aufklärung mit einem Blindekuhspiel verglichen wurde, als anstössig bezeichneten, gab der Dichter in einer zweiten Fassung wesentlich zahmere Verse. Später zur Zeit der Befreiungskriege verwandte Fouqué die volkstümlichen Verse zu einem patriotischen, von Bertram komponierten, ziemlich unbedeutenden Liede „Nachtwächter" [2]); dieser verkündet die Zurückdrängung der Franzosen über den Rhein mit

[1]) Diese volkstümlichen Gedichte sind von Joseph Wichner in den „Stundenrufen und Liedern der deutschen Nachtwächter" (Regensburg 1897) gesammelt. Hebels „Wächterruf" in den Allemannischen Gedichten trägt auch wesentlich volkstümlichen Charakter (Nachtrag).

[2]) Nr. 23 der Gedichte um das Jahr 1813, in den Gedichten Bd. II (1817), 135; siehe Ausgewählte Werke Bd. XII (1841), 53.

der Aufforderung, das Feuer der Begeisterung und das „Ehrenlicht der deutschen Gaue“ zu bewahren und Gott den Herrn zu loben [1]). Chamissos „Nachtwächter,“ welches 1826 wol im Anschluss an die Eindrücke seines letzten Pariser Aufenthalts von 1825 bis in den Januar des folgenden Jahres entstanden ist, erschien 1827 im lyrischen Anhang des Peter Schlemihl unter dem Abschnitt der Uebersetzungen und Nachbildungen, zugleich mit dem dem Französischen des Armand Charlemagne nachgebildeten Gedichte „Die goldene Zeit“. Beide Gedichte gehören zu den Erstlingen der politischen Muse im Sinne des sich bahnbrechenden Liberalismus. Da diese freien Nachbildungen in den späteren Sammlungen der Gedichte mit den übrigen Poesien vermengt wurden, so konnte es kommen, dass sie für selbständige Erscheinungen der Chamissoschen Lyrik gehalten und ihrem Inhalt nach als Satire auf die damalige preussische Regierung aufgefasst wurden. Sie beziehen sich vielmehr ihrem Ursprung gemäss zunächst auf die französischen Verhältnisse unter Karl X., welche bald darauf die Julirevolution hervorriefen, freilich nicht ohne einen Seitenblick auf die ähnliche Sachlage in Deutschland. Das Nachtwächterlied entlehnt einige Hauptzüge aus Bérangers „Missionnaires“, schlägt in der Form aber eigene Wege ein. „Lobt die Jesuiten“ ist der ironische Rat des Nachtwächters bei Chamisso, denn diese waren die hauptsächlichsten Propagandisten der reaktionären Regierung des französischen Königs, und es herrscht bei ihnen der Grundsatz:

Gott im Himmel, wir auf Erden,
Und der König absolut,
Wenn er unsern Willen tut.

Diese Verse sind heute in einem allgemeineren Sinn, als sie ursprünglich gedacht waren, fast zum geflügelten Wort geworden. Eben dies Gedicht Chamissos mit seinem köstlichen, trockenen Humor, unter dem sich bittere Satire verbirgt, ist ein Weckruf für die folgende Zeit geworden, als auch in Deutschland die Wogen der Reaktion höher gingen und der Liberalismus in Dingelstedt, Herwegh, Hoffmann von Fallersleben und Freiligrath begeisterte und talentvolle Anhänger gefunden hatte. Chamissos Lied bot Dingelstedt die äussere Einfassung für seine „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“, welche 1842 bei Hoffmann und Campe anonym erschienen. Als Motto stellte er dieselben Verse voran,

---

[1]) Vgl. zwei poetisch-patriotische Flugblätter mit Nachtwächterliedern aus der Zeit der Befreiungskriege bei Goedeke, Grundr. III [1], 238.

welche Chamisso aus dem angeführten Gedicht Bérangers entlehnt hatte: Eteignons les lumières et rallumons le feu! die reaktionäre Richtung scharf kennzeichnend. Der erste Teil der Sammlung schildert „Nachtwächters Stillleben," der zweite „Nachtwächters Weltgang," behandelt aber nur Deutschland in sieben „Stazionen". Aeussere Umstände, Dingelstedts schwankender Charakter in den politischen Wirren der Zeit und die Unfähigkeit, die Kraft seines Talents zu sammeln, verhinderten es, dass auch die ausserdeutschen Länder mit der kritischen Laterne abgesucht und beleuchtet wurden. Das Thema vom Nachtwächter bildet hier den Angelpunkt, die Einrahmung für die einzelnen Lieder, die in bunter und belebter Fülle alle möglichen Gebiete des politischen und des Alltagslebens witzelnd und höhnend berühren. Im einzelnen kommt für uns nur das Einführungslied „Weib, gib mir Dekkel, Spiess und Mantel" in Betracht, das noch zum Teil auf den Ton Chamissos gestimmt ist. Die ersten vier Strophen endigen mit je einem Vers des Volksliedes Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen etc., um in der letzten Strophe in das ironische „Und lobt, nächst Gott, den Landesherrn!" auszuklingen. Sie parafrasieren trefflich den Rat des Nachtwächters an den gutherzigen Bürger mit der Zipfelmütze, sich auch im Schlaf jedweder gefährlichen Gedanken zu enthalten und sich nicht vom Zeitgeist des Antichristen berühren zu lassen. Als jedoch Dingelstedt bald nach dem Erfolge seiner Gedichte der liberalen Sache den Rücken wandte, die er freilich als Vorleser des Königs von Württemberg, als Hofrat und späterer Theaterintendant nicht vertreten konnte, behandelte ihn die liberale Partei einfach als Renegaten. Hoffmann von Fallersleben liess mit Umgehung der Zensur ein geharnischtes Flugblatt „Der selige Kosmopolitische Nachtwächter, Zwei schöne neue Lieder aus Schwaben" (1847) gegen ihn erscheinen (wieder abgedruckt in Hoffmanns „Mein Leben" IV, 326 fg.). In dem ersten der Gedichte, die auch in der volkstümlichen Art der sonstigen politischen Dichtungen Hoffmanns gehalten sind, werden die einzelnen Lebensstationen Dingelstedts durchgehechelt, und es wird ihm unterstellt, dass er nur aus Sucht nach Geld und Ehre Freiheitsheld geworden sei, wozu die Anonymität der Nachtwächterlieder benutzt wird. In dem zweiten Gedicht wird die schwäbische Gemütlichkeit gerühmt, die aber bei Dingelstedt bis zum Renegatentum gediehen sei. Es sei auch auf Heines Satire über den Ex-Nachtwächter in den „Zeitgedichten" und in „Atta Troll" verwiesen. Hier ist auch Herweghs Gedicht „Bei Hamburgs Brand" aus dem zweiten Teil der seiner Zeit viel gerühmten „Gedichte eines Lebendigen" (1843) zu erwähnen, ohne

dass eine Nachwirkung Chamissos stattgefunden hätte. Jede der vier Strophen endigt mit dem Refrain: Bewahrt das Feuer und das Licht, zunächst im Hinblick auf den grossen Brand in Hamburg im März 1842, dann geistig verallgemeinert als das begeisternde Feuer der Eintracht und Freiheit gefasst, das jeder bewahren müsse, und schliesslich in einen dithyrambischen Hymnus auf den Freiheitskampf im Bilde des verzehrenden Feuers ausklingend:

Mehr Licht! nur Licht kann uns erretten,
Nur Feuer tilgt das Mal der Ketten,
Das Feuer halte sein Gericht,
Auf Feuer will die Freiheit betten:
Bewahrt das Feuer und das Licht!

Es ist eine originelle Auslegung und Vertiefung der volkstümlichen Wendung, unklar und verworren freilich wie Herweghs ganzer Freiheitstaumel, aber durch die gärenden Zeitverhältnisse leicht erklärlich. Etwas später im Jahre 1847 dichtete Ludwig Hub auch ein Nachtwächterlied (Gedichte 1851 p. 127) in derselben Weise und in demselben Versmass wie Chamisso, aber bedeutend harmloser, da es nur eine Satire auf die Kornspekulanten enthält. Jede Strophe beginnt mit dem „Hört, ihr Herrn etc.“ und schliesst mit dem Refrain: Lobet die Spekulanten. Denn diese tragen die Schuld an der Brotverteuerung, ihre Macht wird den ägyptischen Plagen verglichen und als Radikalkur giebt es nur das eine Mittel, welches der Refrain der letzten Strophe mit „H — t die Speculanten“ andeutet. Man sieht, dass das Nachtwächterthema ein typisches Motiv der politischen Lyrik in der Revolutionszeit von 1848 geworden ist. Es wurde von Chamisso unter dem Einfluss Bérangers in die deutsche Lyrik eingeführt; an ihn knüpfen unmittelbar Hub und Dingelstedt an, jener mit einem kurzen Gedicht, dieser die Idee cyklisch weiterspinnend. Herwegh schlägt einen ähnlichen Ton an. Wenn man die zahlreichen, jetzt kaum gekannten Sammlungen politischer Gedichte jener Zeit weiter durchforschte, würden sich wahrscheinlich noch mehr Nachweise ergeben. Mehrere Decennien später griff Gerhardt von Amyntor (Dagobert v. Gerhardt) in den „Liedern eines deutschen Nachtwächters“ (Bremen, 1878) das Thema wieder auf. Der erste Teil der Gedichte ist „Aus Nachtwächters Dienststunden“, der zweite „Nachtwächters Allotria“ betitelt. An einer Stelle (I, Nr. 14) nimmt er auf Dingelstedt (ohne dass der Name genannt wird) deutlichen Bezug, indem er dem Weltbürgertum desselben die Idee des Deutschtums entgegenstellt und diese besingt, was nach der Gründung des Deutschen Reiches

verständlich und berechtigt erscheint. Im übrigen sind die Gedichte von einem solchen bildungs- und entwickelungsfeindlichen Standpunkt geschrieben, dass ihr geringer Erfolg nicht Wunder nehmen kann. Was man der politischen Lyrik der vierziger Jahre immer zum Vorwurf gemacht hat, dass sie politische Programme in dichterischer Form darstelle, lässt sich von diesem neuen Versuch Amyntors mit grösserer Berechtigung sagen. Auch reicht das lyrische Talent des Dichters in diesen Schöpfungen nicht an dasjenige Dingelstedts heran.

Es giebt ausserdem eine Reihe von Nachtwächterliedern, die ohne jede politische Anspielung und ohne Beziehung zu den erwähnten Gedichten lediglich die Figur des Nachtwächters und seines Liedes in humoristischer Weise verwenden. So hat Wilhelm Müller unter den Tafelliedern für Liedertafeln ein sehr launiges Trinklied vom „Nachtwächter,“ in dem dieser rät, sich um 10 Uhr einen Rausch anzutrinken, um 11 Uhr guten Elferwein zu bestellen, um Mitternacht die Reste zu leeren und am Morgen sich neuen Wein und einen neuen Nachtwächter zu bestellen (edit. Max Müller, II (1868), 40). In Immermanns etwas frivolem Gedicht „Nachtwächter vor der Brautkammer“ findet dieser die Haustüren alle verriegelt, die Herzenstüren aber nicht so streng verschlossen und muss sogar vor Nachschlüssel warnen (Gedichte, p. 37). Rudolf Baumbach hat in den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (1878, p. 185) einen „Wächterruf“, der gerade dann ertönt, als er Liebchens Arm umschlingt, worauf das kluge Bürgerkind schnell die Lampe ausbläst. Eine Variation der Nachtwächterstrophe hat Scheffel im „Gaudeamus“ in der letzten Strophe des Gedichts „Der Fünfundsechziger“ gegeben. Ludwig Bechstein hat es sogar fertig gebracht, vom Nachtwächter ein „Tagwächterlied“ zu singen (Gedichte, 1836 p. 376). Erinnern wir noch daran, dass Körner in seinem Lustspiel „Der Nachtwächter“ und Richard Wagner in den Meistersingern von Nürnberg die typische Gestalt mitsamt dem typischen Lied auf die Bühne gebracht haben, so erkennt man die ausserordentliche Verwendbarkeit und Popularität dieses Motives.

Das Gedicht des französischen Elegikers Millevoye (1782—1816) „La Chute des Feuilles“ ist in der neueren deutschen Lyrik bekannter geworden, als man zunächst annehmen möchte. Chamisso übersetzte es anscheinend als erster 1829 unter dem Titel „Der Kranke“ (gedruckt in den Gedichten von 1831). Als „Der Fall des Laubes“ ist es von Udo Brachvogel in der Gedichtsammlung von 1860 (p. 89) übertragen worden. Es findet sich ferner in den von Geibel und Leuthold 1862 herausgegebenen „Fünf Büchern französischer Lyrik“ (p. 14, Blätterfall).

Da es Geibel wörtlich in seine Ges. Werke VIII, 37 herübergenommen hat, so ist er wohl als alleiniger Uebersetzer anzusehen. Schliesslich hat es H. Nitschmann in seinem Album ausländischer Dichtung (1868) als „Das Fallen der Blätter“ übertragen, ebendort ist auch „Der Araber am Grabe seines Renners“ aus Millevoye wiedergegeben, wie denn in Anthologien noch manches hierher Gehörige stehen mag. Der Reiz des bescheidenen Gedichtes lag für die Uebersetzer, ausser der elegischen Stimmung, die das ganze durchweht, in dem Vergleich zwischen dem Fall des Laubes, dem Absterben der Natur im Herbst und dem nahenden Ende eines todkranken Jünglings, der den Wald zum letzten Male besucht und unter einer Eiche stirbt. Chamissos, Brachvogels und Geibels Uebersetzungen sind als freie zu bezeichnen. Das nicht strophische Original ist von Chamisso und von Geibel in Strophen eingeteilt worden; die französischen Achtsilber sind von Geibel und Brachvogel durch vierfüssige Jamben genauer wiedergegeben worden als durch die fünffüssigen Jamben Chamissos. Den antikisierenden Charakter der französischen Elegie haben die Uebersetzer nicht nachgeahmt. Das „*fatal oracle d'Epidaure*“, das dem Jüngling beim kommenden Fall der Blätter den Tod prophezeit hatte — in Epidaurus wurde besonders Aeskulap verehrt — ist einfach als Rat des Arztes gefasst worden. Wenn von dem bescheidenen Grab unter der Eiche gesagt wird, dass nur die Schritte des Hirten *le silence du mausolée* gestört hätten, so haben die drei Uebersetzer die Wendung umgangen. Bei Chamisso nähert sich nur das Wild dem von Laub und Schnee verdeckten Grab, bei Geibel wird nur des Hirten Ruf am Grab vernommen, und bei Brachvogel stört nur der eine Geiss suchende Hirt die Stille der Ruhestätte.

Noch einige andere Stoffe sind vor und nach Chamisso behandelt worden. Das litauische Volkslied „Treue und Liebe“ aus Rhesas Sammlung der Dainos ist schon von Herder im ersten Teil der Volkslieder von 1778 (ed. Suphan, Bd. XXV, 143) unter dem ursprünglichen Titel „Die kranke Braut“ übertragen worden; Herder verdankte nach Redlichs Angabe das Lied dem Professor I. G. Kreutzfeld, einem Freunde Hamans. Schon vor Chamisso hatte Schenkendorf in dem „Versunkenen Ring“ (1808) eine freie, künstlerische Bearbeitung eines litauischen Volksliedes gegeben, vermutlich nach dem entsprechenden Text in Herders Sammlung. Chamissos Gedicht „Die Mutter und das Kind“ hat Stoffgemeinschaft mit Hoffmanns von Fallersleben „Totem Kind“ (Gedichte, 8. Aufl., p. 335, Nr. 30 der Verschiedenen Klänge und Gestalten aus dem Volksleben) und mit einem gleichbetitelten Gedicht von Hermann

Kurz (Ges. W. ed. Paul Heyse, I, 85). Quelle ist Grimms Kinder- und Hausmärchen No. 109 (Das Totenhemdchen) oder eine verwandte Fassung. Der fünfte Abschnitt des Chios-Cyclus „Die Leichen“ ist auch von Gaudy in dem Gedicht „Das Leichenheer“ bearbeitet worden, s. Poet. und pros. Werke I (1853), 102. Alexanders Zug zum Paradies, den Chamisso in der „Sage von Alexandern“ nach der talmudischen Fassung gestaltete, kehrt in R. Baumbachs Gedicht „Unersättlich“ in der Sammlung „Krug und Tintenfass“ (1887, p. 67) wieder. Die ergreifende Ballade Puschkins „Die zwei Raben“, die Chamisso kurz vor seinem Tode nach einer wortgetreuen Uebersetzung Varnhagens frei übertrug (s. Fulda, Chamisso und seine Zeit, p. 238) und die im Musenalmanach von 1839 erschien (abgedruckt bei Koch, Cotta II, 150), ist auch von Bodenstedt in der für die Geschichte des slavischen Einflusses auf die deutsche Dichtung wichtigen Uebersetzung von Puschkins poetischen Werken (1854/55) ähnlich wiedergegeben worden (s. auch Ges. Schriften 1865, IV, 117). Die Bearbeitung Bodenstedts ist dann von Julius Hart in seine Auswahl lyrischer Uebersetzungen aus der Weltlitteratur „Orient und Occident“ (1885) aufgenommen worden. Demselben volkstümlichen Stoff wie in dem Gedichte Puschkins begegnen wir in dem Gedicht „Die Treulose“ von Hoffmann von Fallersleben (Gedichte, 8. Aufl., 1874, p. 334)[1].

---

[1]) Verzeichnis der wichtigsten erwähnten Gedichte: Arndt, Ged. Rügen betr. Baumbach, Wächterruf; Unersättlich. Bechstein, L., Tagwächterlied. Bodenstedt, Die zwei Raben. Brachvogel, Udo, Der Fall des Laubes.

Chamisso, Salas y Gomez; Die Jungfrau von Stubbenkammer; Die Männer im Zobtenberg; Birnbaum auf dem Walserfeld; Die stille Gemeinde; Das Crucifix; Das Malerzeichen; Francesco Francias Tod; Nachtwächterlied; Die goldene Zeit; Der Kranke; Treue Liebe; Die Mutter und das Kind; Die Leichen (Chios); Sage von Alexandern; Die zwei Raben.

Dingelstedt, Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters. Eichendorff, Die stille Gemeinde. Follen, A. L., Der Birnbaum auf dem Walserfeld. Fouqué, Nachtwächterlieder Freiligrath, Wilhelm Müller; Eine Geisterstimme. Gaudy, Dialog aus dem „Römerzug“; Der Zug des Todes; Das Leichenheer. Geibel, Gesicht im Walde (Die Schmiede); Der Blätterfall. Gerhardt, Dagob. v. (Amyntor), Lieder eines deutschen Nachtwächters. Gottschall, Johannes Beer. Hartmann, Moritz, Böhmische Elegien VIII. Herder, Das Bild der Andacht; Die kranke Braut. Herwegh, Bei Hamburgs Brand (Gedichte eines Lebendigen). Hoffmann v. Fallersleben, Der selige kosmopol. Nachtwächter; Das tote Kind; Die Treulose. Hub, Ludw., Nachtwächter. Immermann, Nachtwächter vor der Brautkammer. Kinkel, Der Grobschmied von Antwerpen. Körner, St. Medardus. Kosegarten, Ged. Rügen betr. Kurz, Hermann, Das tote Kind. Müller, Wilh., Muscheln von der Insel Rügen;

Nachtrag.

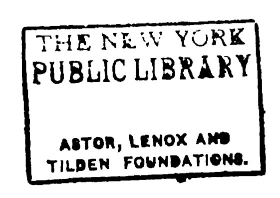
Zu den „Nachtwächterliedern“ ist E. Ortlepp, Lieder eines politischen Tagwächters, Stuttgart 1842/43 (mir nicht zugänglich) zu vergleichen. Ein sehr schwaches Nachtwächterlied ist „Weisheit ohne Ende“ in der Sammlung eines ostpreussischen Dichters „Deutsche Lieder der Gegenwart“ von Nuckel Dicksack (Königsberg 1851). Bérangers „Eteignons les lumières et rallumons le feu!“ erklingt am Ende eines Gedichtes von Geibel aus der Zeit bald nach 1870/71 (Gedichte aus dem Nachlass, 1896, p. 245):

Nun schüttle dein Gefieder,
Du deutscher Geist, zum Flug;
Die Raben schwärmen wieder
Und krächzen Zwist und Lug.
Sein Losungswort verkündet
Aufs neu' der Vatican:
Löscht aus das Licht und zündet
Die Scheiterhaufen an! —

Millevoye's „Der Kranke“ ist auch noch von Otto Franz Gensichen in den „Spielmannsweisen“ (3. Aufl., 1876, p. 151) übersetzt worden. Der Stoff von Chamissos „Die Mutter und das Kind“ kehrt in einem einfachen, zarten Gedicht von Bauernfeld „Das Totenhemdchen“, komponiert von Schubert, wieder (Ges. Schr., XI, 33). Zum „Matteo Falcone“ ist neuerdings Gerlachs Oper nachzutragen, zu den „Zopfliedern“ Robert Prutz, „Zopf und Kopf“ (Neue Gedichte, 1849, p. 110) und „Münchhausen“ von W. Wackernagel (Gedichte, p. 75). — Ueber Beziehungen eines modernen französischen Dichters Jean Aicard zu Chamissos Lyrik vgl. Magazin, Bd. 59 (1890) p. 136.

Nachtwächter. Nathusius, Ph. E., Der Birnbaum auf dem Walserfeld. Nitschmann, Uebersetzung aus Millevoye. Platen, Legende; Luca Signorelli; Epigramme auf Vasari. Prutz, Bretagne. Rückert, Alte Prophezeiung. Simrock, Der König der stillen Insel; Bild der Marienablasskapelle. Schlegel, A. W., Der heilige Lucas; Leonardo da Vinci.

Bremen.



Das 16. und 17. Kapitel in Lessings ‚Laokoon'.



Von

Ernst Elster.

Die Bedeutung von Lessings berühmtem Ausspruch: Nicht der Besitz der Wahrheit, sondern die aufrichtige Bemühung, hinter die Wahrheit zu kommen, mache den Wert des Menschen aus, wird uns durch das Verhalten keines andern so vielseitig erläutert, wie durch Lessings eigene Taten und Bestrebungen. Dies gilt insbesondere auch von einer seiner vollkommensten Schöpfungen, dem „Laokoon". So sicher es ist, dass dieses Werk Ergebnisse zu Tage gefördert hat, die in den wesentlichsten Punkten unanfechtbar sind, so ist doch die Art und Weise, durch die Lessing diese Ergebnisse erarbeitet hat, noch weit bewundernswerter. Wer an dieser Ueberzeugung festhält, wird sich im Genuss des Werkes wenig verkürzt sehen, wenn er auch eine Anzahl von Einzelheiten beanstandet.

1.

Es ist oft davon gehandelt worden, dass die Gegenüberstellung der Zeichen oder Ausdrucksmittel der Malerei und Poesie nicht unanfechtbar ist, dass sich Figuren und Farben im Raume und artikulierte Töne in der Zeit nicht ohne weiteres entsprechen; wenn aber diese Prämisse nicht ganz haltbar ist, so gerät auch die Schlussfolgerung ins Wanken. Statt von den Zeichen zu sprechen, wäre es wol zweckmässiger, dasjenige zu vergleichen, was durch die verschiedenen Ausdrucksmittel erzielt wird: d. h. in dem einen Falle wirkliche Bilder, in dem anderen Fantasiebilder der äusseren Welt. Aber hierüber ist nichts Neues mehr zu sagen, und das Anfechtbare an Lessings Beweisführung fällt insofern nicht schwer ins Gewicht, als er selber den Unterschied natürlicher und willkürlicher Zeichen an späterer Stelle seines Werkes genauer gewürdigt hat.

Grössere Schwierigkeiten entstehen dem sorgfältigen Nachdenken aus einer anderen Stelle desselben 16. Kapitels, die wenigstens zum Teil vielen ohne weiteres annehmbar erschienen ist, ich meine die Worte: „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen überhaupt Handlungen."

Wir stehen hier an einem Punkte, wo die Schwierigkeiten, die unserem Denken aus der Vieldeutigkeit unserer Wörter erwachsen, auf das Schärfste zu Tage treten. Nicht nur das Wort Handlung, sondern auch das Wort Gegenstand lässt in diesem Zusammenhange gewisse Zweifel der Auffassung zu, obwol solche Zweifel über das letztere Wort meines Wissens bisher nicht geäussert worden sind. Da ich persönlich zeitweilig an dem Ausdruck Anstoss genommen habe, so ist es immerhin möglich, dass es auch anderen so ergangen ist.

Das Wort Gegenstand ist ursprünglich das dem Menschen Entgegenstehende, daher auch in älterer Zeit (noch bei Andreas Gryphius) gleichbedeutend mit Widerstand; auch im 18. Jahrhundert gelegentlich noch in dem Sinne von Gegensatz. Allmählich befestigt sich aber die Bedeutung, dass unter Gegenstand alles zu verstehen sei, was nicht unser Ich ist, alles, was unser Subjekt sich als Objekt gegenübergestellt sieht. Hier beginnt nun die feinere Entwickelung des Begriffs, die mit der wachsenden intellektuellen und ästhetischen Kultur Hand in Hand geht. Gegenstand ist nunmehr einerseits das Gegenteil des bloss abstrakt Gedachten, des bloss Begrifflichen. Ein Denken, das nicht in Begriffen aufgeht, sondern an den konkreten Gegenständen haftet, heisst ein gegenständliches Denken, ein Ausdruck, den Goethe bekanntlich zuerst bei Heinroth fand und als besonders glücklich geprägt betrachtete. Aber der Begriff Gegenstand weist noch nach einer ganz anderen Richtung hin. Im Anschluss an die Aristotelische Kategorienlehre und in einer gewissen Parallele zu der grammatischen Unterscheidung der Redeteile, des Substantivums, Adjektivums, Verbums u. s. w., nimmt die Logik vier Hauptklassen der Begriffe an: a) die der Gegenstände, b) der Eigenschaften, c) der Geschehnisse sowie Zustände und d) der Beziehungen. Hier ist der Begriff Gegenstand denen der Eigenschaften und Zustände etc. gegenübergestellt und hierdurch abermals genauer spezialisiert. Diese drei Merkmale, die der Begriff jetzt angenommen hat (Gegensatz zum Subjekt, Gegensatz zum Abstrakten und Gegensatz zu den Eigenschaften und Geschehnissen sowie Zuständen), gelten als der Hauptinhalt, den das Wort in seiner Entwickelung nach einer bestimmten Richtung angenommen hat. Wir können den Begriff in diesem Entwickelungsstadium,

wo sein objektiver Inhalt einigermassen genau bestimmt wird, als den objektiven Gegenstandsbegriff bezeichnen.

Daneben hat aber das Wort noch eine ganz andere Entwickelung durchgemacht, auch in diesem Falle ausgehend von der Grundbedeutung des Gegenüberstehenden. Nunmehr ist aber nicht versucht worden, eine besondere objektive Beschaffenheit dieses Gegenüberstehenden allmählich festzustellen, sondern das Hauptgewicht ist auf die Tatsache gelegt worden, dass dieses an sich nicht genauer beschriebene Gegenüberstehende Inhalt unserer geistigen Betätigung wird, und zwar a) einer intellektuellen Betätigung, wie wenn wir sagen: „Dieses Problem ist Gegenstand unserer Forschung“, oder b) Inhalt der Betätigung unseres Gefühls, Affektes und Willens, wie wenn wir sagen: „Diese Person, dieses Verhalten, dieser Zustand ist Gegenstand unserer Liebe, Neigung, unseres Hasses, unserer Begeisterung, unseres Verlangens, unseres Widerstrebens“ u. dgl. m. Insbesondere hat das Wort Gegenstand in diesem Sinne für den Inhalt wissenschaftlicher Untersuchung oder künstlerischer, dichterischer Darstellung Anwendung gefunden, wofür noch von Lessing vielfach der Ausdruck Vorwurf gebraucht wird.

Wir sehen, dass dieser Sinn des Wortes von dem früher entwickelten wesentlich abweicht; hier im zweiten Falle ist über den Inhalt des Begriffes gar nichts ausgesagt, sondern vielmehr nur die Tatsache festgestellt worden, dass irgend etwas, was sich ausser uns befindet, Inhalt unserer geistigen Auffassung wird. Da also in diesem Falle nicht der objektive Inhalt des Begriffes erläutert, sondern unser subjektives Verhalten gegenüber einem nicht genauer festgestellten Lebensinhalt angegeben werden soll, so möge dieser Begriff des Wortes Gegenstand als der subjektive Gegenstandsbegriff bezeichnet werden [1]).

Hat nun Lessing in dem Satze: „Gegenstände, die aufeinander folgen, heissen Handlungen,“ den subjektiven oder objektiven Begriff im Auge gehabt? Ich gestehe, dass ich früher geglaubt habe, es läge der objektive Begriff vor: das Wort Gegenstand also in dem Sinne genommen, wie es die Logik fasst im Unterschied von Eigenschaften und Zuständen. Dieser Sinn lässt sich auch ganz gut festhalten in dem Satze: „So können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende

[1]) Der inhaltreiche Artikel des Grimmschen Wörterbuches lässt diese Unterscheidung des Begriffes Gegenstand vermissen.

Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen." Auch der weiter folgende Satz: „Gegenstände, die nebeneinander . . . existieren, heissen Körper", lässt sich mit dem objektiven Gegenstandsbegriffe vereinigen. Aber in dem Urteil: „Gegenstände, die aufeinander . . . folgen, heissen . . . Handlungen", lässt sich der objektive Gegenstandsbegriff nicht festhalten, denn es würde in diesem Satze, der zu der Gattung der sogen. erklärenden Urteile gehört, der Subjekts- und Prädikatsbegriff verschiedenen Kategorien angehören, was gegen alle Logik verstösst. Daher muss in dem Wort Gegenstand dieses letzten Satzes der subjektive Gegenstandsbegriff erkannt werden, d. h. Gegenstand bedeutet hier ganz allgemein soviel wie Inhalt unserer Auffassung. Da nun das Wort in den entsprechenden vorausgehenden Sätzen nichts anderes bedeuten kann, als in diesem letzten Satze, so muss es auch in ihnen eben diesen zuletzt genannten Sinn besitzen. Zweifellos ist dieser letztere Sinn auch hier am Platze, da ja, wenn der objektive Begriff des Gegenstandes, wie wir gesehen haben, in den früheren Sätzen annehmbar erscheint, der subjektive (Inhalt unserer Auffassung) um so weniger beanstandet werden kann, als er, wie jedermann sieht, einen weiteren Umfang hat als der objektive. Wir könnten also, um etwa auftauchenden Bedenken zu begegnen, den ersten Ausdruck in Lessings Satze umschreiben und einsetzen: „Inhalte unserer Auffassung, die aufeinander folgen, heissen Handlungen".

2.

Weit schwieriger ist der Ausdruck Handlung in diesem Satze, und hier sehe ich mich veranlasst, den Erklärungen, die Blümner in seiner ausgezeichneten Ausgabe des „Laokoon" gegeben hat, in einigen Punkten zu widersprechen.

Wir besitzen eine Anzahl Ausdrücke, die einen anderen Sinn im Leben und als ästhetische Kunstausdrücke haben. Das Wort Motiv, das wir im Leben in dem Sinne von Bestimmungsgrund unseres Willens gebrauchen, bedeutet in der Kunstlehre bekanntlich soviel wie Vorstellungsinhalt, der zur künstlerischen Darstellung geeignet ist und zu solcher auffordert. Charakter im Leben und in der Kunstsprache ist zweierlei. Ein poetischer Charakter kann recht wohl des Charakters entbehren; ebenso ist der Held eines Romans oder eines Dramas recht oft so beschaffen, dass er zu dem Lebensbegriff Held in geradem Gegensatz steht. Ganz etwas Aehnliches gilt auch von dem Worte Handlung: Der Lebensbegriff und der technische Kunstbegriff sind

streng zu scheiden. Der Lebensbegriff Handlung steht in Beziehung zu dem Lebensbegriff **Begebenheit** und **Ereignis**. Handlung, als Lebensbegriff, ist jede menschliche **Willensbetätigung**, die sich nach aussen kundgibt; im Gegensatz hierzu dient das Wort **Tat** als Ausdruck für solche Willensäusserungen, die sich vor gewöhnlichen Handlungen durch bemerkenswerte Züge auszeichnen: eine hervorragende Handlung nennen wir Tat. Weit umfassender ist der Begriff der **Begebenheit**: hier geht die Veränderung nicht nur vom menschlichen Willen aus, sondern sie kann ebenso durch das Spiel des Zufalls, durch Schicksalsfügungen, durch Naturvorgänge veranlasst sein; im Begriff Begebenheit liegt überhaupt keine Hindeutung auf die Ursache des Vorganges: das Wort Begebenheit bezeichnet vielmehr schlechthin eine Veränderung im Leben, die ausserdem als abgeschlossen und der Vergangenheit angehörig betrachtet wird. Das Wort **Ereignis**, für uns von geringerer Wichtigkeit, bedeutet, seinem etymologischen Zusammenhang mit **Auge** entsprechend, das klar vor Augen Liegende. Und von hier aus hat sich der Begriff zu dem Sinne des hervorragen Vorfalls entwickelt.

Im Gegensatz zu dem Lebensbegriff des Wortes Handlung bezeichnet der ästhetische Kunstausdruck Handlung die Gesamtheit der einheitlich zusammengefügten Vorgänge eines poetischen Werkes. Handlung in diesem Sinne umfasst ebensowol Begebenheiten und Ereignisse als Taten und Handlungen im engeren, d. h. Lebenssinne des Wortes. Während im Roman Begebenheiten, im Drama Taten und Handlungen (im Lebenssinne) dargestellt werden, sprechen wir doch ebensogut von der Handlung des Romans wie des Dramas.

Hat nun Lessing in dem fraglichen Satze den Lebensbegriff oder den ästhetischen Begriff im Auge? Mit vollem Recht weist Blümner darauf hin, dass wir hier Lessings frühere Erklärungen dieses vieldeutigen Wortes beachten müssen. Bekanntlich kommt er in der Abhandlung über die Fabel wiederholt darauf zu sprechen. Da heisst es: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruhet auf der Uebereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke“ (Lachmann-Muncker, Bd. 7, S. 429). Wie jedermann sieht, ist hier der ästhetische Begriff gemeint. Das wesentliche Merkmal des ästhetischen Begriffs Handlung bildet die Einheit der Vorgänge. Und bald darauf, in eben jenem Werke (S. 434 f.), macht Lessing die bekannte feinsinnige Unterscheidung: „Giebt es aber doch wol Kunstrichter, welche einen noch engern, und zwar so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, dass

sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, dass sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füssen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreisset, und der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, dass auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als dass sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewusst wären." Zweifellos liegt hier aber auch der ästhetische Begriff Handlung vor. Lessing will nur darauf hinweisen, dass die Vorgänge, die eine poetische Handlung ausmachen, nicht immer in äusseren Bewegungen zu Tage treten müssen, sondern dass sie sich auch im Innern des Menschen vollziehen dürfen. Er macht also einen sehr scharfsinnigen Unterschied zwischen äusserer und innerer poetischer Handlung. Dass ihm nicht der Lebensbegriff Handlung vor Augen schwebte, geht schon daraus hervor, dass er das Beispiel anführt: „Wo die Prinzessin ohnmächtig wird"; da wir eine freiwillige und nur vorgetäuschte Ohnmacht nicht annehmen werden, so ist ein solcher Vorfall keine Handlung im Lebenssinne, sondern eine Begebenheit. Wir sehen also, dass Lessing in der Abhandlung über die Fabel stets den ästhetischen Begriff des Wortes Handlung festhält und diesen durch die feine Unterscheidung einer äusseren und inneren Handlung erläutert.

Blümner weist nun in seiner grossen kritischen Ausgabe (S. 603 ff.) darauf hin, dass dieser Begriff der Handlung, wie er von Lessing in der Abhandlung über die Fabel festgestellt worden ist, auch im Laokoon anzunehmen sei, und er wendet sich gegen die Erklärungen von Herder, Bollmann und Gervinus, die denn auch Lessings eigentliche Meinung gewiss nicht verstanden haben. Blümner ist zweifellos im Recht, wenn er annimmt, dass Lessing bei dem Worte Handlung nicht an den engen Sinn des Lebensbegriffes gedacht hat, den ihm Herder und Gervinus unterstellen, sondern dass ihm der weitere Begriff von Lebensvorgängen überhaupt vorgeschwebt hat. Anderseits aber enthält die Definition in der Abhandlung über die Fabel manche Bestandteile, die hier nicht herangezogen werden dürfen. Die einheitliche Zusammenfassung eines Komplexes von Vorgängen, auf die Lessing in jenen früheren Erörterungen ausdrücklich und wiederholt hinweist, ist hier ohne alle Bedeutung. Mir scheint nun die Sache so zu liegen, dass

sich Lessing über die Sonderung des Lebensbegriffs und Kunstbegriffs nicht ausdrücklich Rechenschaft gegeben hat, und dass diese Unabgeschlossenheit seines Gedankenprozesses Ursache der Unklarheit ist, durch die die Angriffe seiner Gegner veranlasst worden sind. Lessing hat richtig erkannt, dass bei dem ästhetischen Begriff der Handlung zwei Hauptsachen zu beachten sind: 1. die einheitliche Zusammenfassung der Vorgänge, und 2. der Umstand, dass diese Vorgänge einer poetischen Handlung ebensowol a) Begebenheiten, Taten und Handlungen im Lebenssinne, und dass sie b) sowol äussere als innere sein können. Von diesen Merkmalen des Begriffs Handlung hat er das unter 2a und b Genannte auf den Begriff Handlung in der Laokoonstelle übertragen, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, dass er im Laokoon das Wort Handlung doch nur im Lebenssinne, nicht aber im ästhetisch-technischen Sinne gebrauchen durfte, denn das wichtige Merkmal der ästhetischen Handlung, dass sie eine einheitliche Zusammenfassung der dargestellten Vorgänge bezeichnet, kommt hier nicht in Betracht. Im Laokoon liegt eine Mischung von dem Lebens- und Kunstbegriff des Wortes Handlung vor. Die einfache Uebertragung der früher in der Abhandlung über die Fabel gegebenen Definition ist nicht zulässig; vielmehr ist nur ein Teil jener Definition hier brauchbar, und wir werden doch bei aller Pietät für Lessing nicht verkennen dürfen, dass seine Begriffserklärung hier nicht bis zum letzten Abschluss gelangt ist. Ich mache daher den Versuch, durch genauere Hervorhebung der vielseitigen Bedeutung des Wortes Handlung ebensowol das, was Lessings innerste Meinung gewesen sein dürfte, zu erklären, als auch die Angriffe seiner Gegner durch die Zweideutigkeit seines Ausdrucks zu entschuldigen. Blümner und Grosse bleibt das Verdienst, der Erklärung die richtigen Wege gewiesen zu haben, aber es erschien erforderlich, ihre Gedanken um etwas zu erweitern.

Der Inhalt des Wortes Handlungen in der Laokoonstelle kann also nur soviel wie Veränderungen, oder noch besser Vorgänge sein; und dass Lessing hier selbst ein kleines Manko in dem Ausdruck seiner Beweisführung gefühlt habe, scheint aus dem bedenklichen Zusatz überhaupt hervorzugehen, mit dem er das Wort Handlungen begleitet. Nach alledem nehme ich an, dass der Inhalt des in Frage stehenden Satzes im Laokoon unzweideutig wiedergegeben werden dürfte durch die Worte: „Inhalte unserer Auffassung, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen Vorgänge.“

3.

Im 17. Kapitel des Laokoon führt Lessing die Untersuchungen des grundlegenden vorausgehenden Kapitels vor allem dadurch fort, dass er auseinandersetzt: bei einer Sinneswahrnehmung gewönnen wir von einem Dinge der äusseren sichtbaren Welt den Eindruck des Ganzen auf einmal, während eine durch Worte geweckte Fantasievorstellung dadurch entstünde, dass wir erst die Teile, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze uns vergegenwärtigten. Freilich giebt Lessing zu, dass diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit von statten gingen, dass sie uns nur eine einzige zu sein dünkten. An dieser Darlegung hat man, soviel ich weiss, bisher keinen Anstoss genommen, und dennoch ist sie zweifellos irrig. Lessing fährt weiter fort: „Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er (der Dichter) uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mässigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!“

Es ist selbstverständlich, dass sich die Fantasiebilder mit den wirklichen Bildern an Klarheit gar nicht vergleichen lassen; aber den Unterschied, auf den Lessing in der eben angeführten Stelle hinweist, können wir zwischen diesen und jenen gewiss nicht anerkennen. Vielmehr ist es der gewöhnlichste Fall, dass auch von den Fantasiebildern eines Gegenstandes in unserem Geiste zunächst eine, allerdings verschwommene Gesamtvorstellung entsteht, dass sie also in dieser Beziehung mit den wirklichen Bildern zu vergleichen sind. Und ebenso, wie wir bei den wirklichen Bildern, nachdem wir den Gesamteindruck empfangen haben, häufig unsere Aufmerksamkeit erst allmählich auf die einzelnen Teile dieses Gesamteindruckes lenken, ebenso ist es möglich, dass auch die verschwommene Gesamtvorstellung unserer Fantasie festgehalten und hierauf unsere Aufmerksamkeit durch Worte auf die einzelnen Teile dieser Fantasievorstellung hingelenkt wird. Bei aller entschiedenen Anerkennung des tiefgehenden Unterschieds zwischen Sinneswahrnehmungen

und Fantasiebildern kann doch nicht zugegeben werden, dass in dem einen Falle erst das Ganze, in dem anderen Falle hingegen erst die Teile vorhanden seien und aus diesen Teilen hierauf das Ganze erwachse. Als Beleg für diese Behauptung möge die berühmte Schilderung gelten, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ von Friederike Brion giebt. Er erzählt hier, dass man mit Spannung auf Friederike gewartet habe, dass sie endlich erschienen, und dass nun an diesem ländlichen Himmel ein allerliebster Stern aufgegangen sei. Durch diese Worte erweckt der Dichter in uns zunächst die verschwommene Gesamtvorstellung eines überaus lieblichen jungen Mädchens. Diese Gesamtvorstellung halten wir in unserer Fantasie ohne jegliche Schwierigkeit fest. Goethe fährt dann fort, eine sehr ins einzelne gehende Schilderung von dem Aeusseren des anmutigen Mädchens zu geben, die z. T. zu Lessings Theorie nicht stimmt, aber gleichwol ausgezeichnet ist! „Beide Töchter trugen sich noch deutsch, wie man es zu nennen pflegte, und diese fast verdrängte Nationaltracht kleidete Friedriken besonders gut. Ein kurzes weisses rundes Röckchen mit einer Falbel, nicht länger, als dass die nettsten Füsschen bis an die Knöchel sichtbar blieben, ein knappes weisses Mieder und eine schwarze Taffetschürze — so stand sie auf der Grenze zwischen Bäuerin und Städterin. Schlank und leicht, als wenn sie nichts an sich zu tragen hätte, schritt sie, und beinahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des niedlichen Köpfchens der Hals zu zart. Aus heiteren blauen Augen blickte sie sehr deutlich umher, und das artige Stumpfnäschen forschte so frei in die Luft, als wenn es in der Welt keine Sorge geben könnte; der Strohhut hing ihr am Arm, und so hatte ich das Vergnügen, sie beim ersten Blick auf einmal in ihrer ganzen Anmut und Lieblichkeit zu sehen und zu erkennen.“

Steht nun diese Tatsache fest, dass die Fantasiebilder der äusseren Welt nicht durch eine mosaikartige Zusammensetzung der Teile einer Gesamtvorstellung entstehen, sondern dass die Gesamtvorstellung das erste ist und die Vergegenwärtigung der Teile das zweite, so wird, daran kann man nicht zweifeln, ein sehr wichtiges Glied aus der Beweiskette Lessings herausgelöst. Da aber Lessings Darlegung keineswegs nur auf eine Deduktion aus abstrakten Lehrsätzen gestützt ist, sondern sich immer an konkrete Tatsachen und wolausgewählte Beispiele anlehnt, so bleiben gleichwol die Grundlagen seines Gebäudes unerschüttert stehen, da er ja von mehreren Seiten das trefflichste Material dafür zusammengetragen hat. Seine Forderungen sind an den verschiedenen Stellen seines Werkes verschieden streng; im 18. Kapitel will er sogar vier

Epitheta zulassen; die strengen Grundsätze, die er im Anschluss an jene abstrakte Deduktion vorträgt, sind nicht ganz haltbar. Die Praxis der besten Dichter, auch Homers, weicht von ihnen ab.

Es dürfte zweckmässig sein, auf eine anfechtbare Seite von Lessings Gegenüberstellung der Fantasiebilder und wirklichen Bilder hierdurch hinzuweisen und die Ursache, weshalb die Praxis der besten Dichter zu Lessings Theorie nicht immer stimmt, aufzudecken; umsomehr mag dieser Hinweis gestattet sein, als auch Schiller (vgl. Blümner. S. 620), um von anderen zu geschweigen, Lessings Irrtum teilte. Dass übrigens Lessing doch wenigstens eine Ahnung des Richtigen gehabt hat, geht aus einer Stelle des 18. Kapitels hervor (Blümner, S. 269–70), wo Lessing von den Vorzügen spricht, welche die griechische Sprache vor der deutschen habe; der Grieche säge: „Runde Räder, eherne, achtspeichigte"; der Deutsche: „runde eherne achtspeichigte" — — aber „Räder" schleppe hinten nach. Daraus ergiebt sich, dass Lessing den Unterschied, ob die Gesamtvorstellung (in diesem Falle „Räder") vorausgehe oder nicht, wol zu würdigen vermocht hat; immerhin ist er über eine Ahnung des Richtigen nicht hinausgekommen.

4.

Nur ganz nebenbei macht Lessing im 17. Kapitel die Bemerkung: „Es mag sein, dass alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern." Ich glaube, dass in dieser Bemerkung auf eine der wichtigsten Grundtatsachen hingewiesen ist, die bei der Erörterung über die Berechtigung des beschreibenden Elementes in der Poesie zu beachten sind. Natürlich kann der Dichter nicht nur das darstellen, was die Menschen einmal in Wirklichkeit gesehen haben: die Götter, Riesen, Zwerge, manche phantastisch ausgeschmückte Oertlichkeiten, wie Dantes Hölle, Fegefeuer und Paradies, hat keines Sterblichen Auge erblickt. Aber solche Figuren und Lokalitäten sind doch aus dem Vorstellungsmaterial gebildet, das uns allen geläufig ist. An diese Grenze ist die Hervorbringung von Fantasiebildern gebunden, ihre Mittel reichen nicht aus, uns etwas zu vergegenwärtigen, was uns seinem Gattungscharakter nach unbekannt ist. Dagegen vermag dies eine Zeichnung oder malerische Darstellung recht wol zu tun. Der Grund, weshalb die Vorstellungskraft vieler Leser bei Hallers Schilderung der Alpenpflanzen (Blümner, S. 260 ff.) vollständig versagt, liegt darin, dass die betreffenden Blumen vielen entweder niemals bekannt geworden oder nicht mehr gegenwärtig sind. Deshalb gilt von dieser Darstellung, die Lessing mit

Recht anficht, sein Wort, dass der Dichter hier male, aber ohne alle Täuschung male.

Ein anderer sehr wichtiger Gesichtspunkt, auf den Lessing wenigstens mittelbar in den folgenden Kapiteln des Laokoon zu sprechen kommt, ist der, ob der in unserer Fantasie erweckte Gegenstand der äusseren Welt für unser Gefühl Bedeutung besitzt, ob er uns interessant erscheint, und ob wir gern bei seiner Vergegenwärtigung verweilen, oder nicht. Besitzt das Fantasiebild einen solchen Reiz, so lassen wir uns eine etwas ausführlichere beschreibende Darstellung gern gefallen, wie etwa bei der vorhin erwähnten Schilderung Goethes von dem Aeusseren der Friederike Brion. Hierdurch dürfte die Entscheidung über die Zulässigkeit der Beschreibungen in der Poesie für viele Fälle an die feine diskretionäre Gewalt verwiesen sein, die der Kritiker und Historiker kraft seiner künstlerischen Anempfindung und Einfühlung ausübt.

Leipzig.

Die Geschichte von der schönen Irene in der französischen und deutschen Litteratur.

Von

Michael Oeftering.

III[1]). Voltaire und Ayrenhoff.

Als Voltaire 1742 sein Trauerspiel „Mahomet" zu Paris aufführen liess, widmete er La Noue als dem Verfasser „Mahomets II." die folgenden schmeichelhaften Verse[2]):

„Mon cher La Noue, illustre père
De l'invincible Mahomet,
Soyez le parrain d'un cadet
Qui sans vous n'est pas sûr de plaire.
Le vôtre fut un conquérant:
Le mien a l'honneur d'être Apôtre,
Prêtre, filou, dévot brigand;
Faites en l'aumônier du vôtre."

Voltaire kannte also den Stoff der schönen Irene recht wol[3]) und spendet dem Mahomet II. grosses Lob. In seinem Trauerspiel Irène, das den letzten, grossartigen Triumpf des gefeierten Dichters im Jahre 1778 brachte, hat er nun, wie ich zu zeigen versuchen werde, selber den Irene-Stoff auf die Bühne gebracht. Dieses Stück ist vielleicht der letzte dramatische Ausläufer der Irenegeschichte in Frankreich.

Freilich ist hier die alte Erzählung fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Aber doch ist der leitende Faden des uns wohlbekannten Stoffes auch hier wieder zu finden.

---

1) Vgl. S. 27 f. im vorangehenden Hefte.

2) Vgl. M. Bernays, Kleinere Schriften zur neueren Litteraturgeschichte. Stuttgart 1895. I, 118.

3) Es wäre möglich, dass der bekannte Irenenstoff sogar nicht ohne Einwirkung auf Voltaires berühmte „Zaïre" geblieben ist (M. K.).

Inhalt: Nicéphore, der Kaiser von Konstantinopel, ist verheiratet mit Irène, der Tochter des Léonce aus dem alten Geschlechte der Comnenen. Ihr Herz gehört aber dem Alexis, einem Prinzen aus demselben Fürstengeschlechte.

Ihr Gatte weiss das und hält deshalb den Alexis fern von Byzanz. Er aber kehrt ungerufen zurück, beseitigt gewaltsam den Nicéphore, wird selbst Kaiser und glaubt nun, seiner Irène sicher zu sein. Aber jetzt folgt diese dem Ruf ihres alten Vaters. Religion und Treue gegen ihren toten Gatten verbieten ihr ein Bündnis mit dem Eroberer, sie folgt ihrem Vater in die Einsamkeit. Alexis ist darüber sehr erbittert, er wendet alle Mittel an, um Irène von ihrem Vorhaben abzubringen, allein alles ist vergebens. Irène überwindet sich, obwohl sie eine grosse Liebe für Alexis hegt, und verachtet alle Drohungen des Alexis. Zwischen Liebe und Pflicht gestellt, folgt sie der Pflicht; doch ohne Alexis kann sie nicht leben und tötet sich selbst.

Ich muss gestehen, dass mich der Ausgang etwas überrascht hat. Man ist das ganze Stück hindurch darauf vorbereitet, dass Alexis, wenn er keine Erhörung findet, selbst Irène niederstossen werde. Sagt er ja selbst IV. 3;

> „Plus de sang va couler pour cette injuste Irène
> Que n'en a répandu l'ambition Romaine".

Und noch an verschiedenen Stellen stösst er Drohungen aus, die uns auf das Schrecklichste gefasst machen. Weniger auffallend ist es, dass hier von den Türken gar nicht die Rede ist, dass der Kaiser Alexis die Rolle des erobernden Sultans spielt. Voltaire hat eben hier die alte Irenengeschichte in ein ganz neues Gewand gekleidet, andrerseits bot wirklich die Geschichte von Byzanz genug Stoff zu derartigen Mordgeschichten im Schosse der Herrscherfamilien. Selbstverständlich liegt dem Stücke Voltaires kein bestimmtes geschichtliches Ereignis zu Grunde.

Dass wir in Voltaires Tragödie also unserem bekannten Stoff wieder begegnen, möchte ich doch festhalten, trotz der gegenteiligen Bemerkungen Ayrenhoffs [1]).

Nicht nur in Frankreich hat man sich im 18. Jahrhundert mit dem Schicksal der unglücklichen Geliebten des mächtigen Eroberers Mahomet II. beschäftigt, auch Deutschland hat den Stoff — offenbar nach französischem Vorbild — auf die Bühne gebracht.

Der kaiserlich-königliche Feldmarschall-Leutnant Cornelius von

[1]) Vgl. S. 148.

Ayrenhoff[1]) brachte nämlich im Jahre 1781 ein Stück in Wien zur Aüfführung mit dem Titel: „Irene, Skizze eines Trauerspiels von drey Aufzügen“ [2]). In einem Vorbericht[3]) führt Ayrenhoff Folgendes aus: „Eh noch die voltairische Irène, der Schwanengesang dieses berühmten Dichters, erschienen war, fand ich sie in einem Zeitungsblatte angekündigt. Ich wollte erraten, welche von den, aus der Geschichte mir bekannten Irenen, Voltaire sich vorzüglich zum Stoffe gewählt haben könnte; und verfiel sogleich auf die unglückliche Geliebte Mahomets II. Ich wollte weiter erraten, durch welche Anordnung wohl Voltaire diesem Stoffe regelmässige Form, tragische Würde und Interesse erteilt haben könnte; ideirte mir einen Plan — und glaubte dann eines und das andere von Voltairens Tragödie erraten zu haben.

„Wie sehr fand ich mich nachher in meiner Meinung betrogen, als ich die voltairische Irene zu Gesichte bekam, und eine ganz andere entdeckte, als ich mir vorgestellt hatte! Um über die Begebenheit der unglücklichen Geliebten Mahomets (die — was ich aber damals nicht wusste, — schon vor mir de La Noue in seinem Mahomet II., doch ganz anders, bearbeitet hatte) nicht vergebens nachgedacht zu haben, fiel es mir ein, was ich schon davon ideirt hatte, niederzuschreiben; und so entstand gegenwärtige Skizze eines Trauerspiels — das ich in Prose auf das Theater gab, weil ich aus mehr Ursachen die Mühe des Versifizierens nicht daran wenden wollte; und das ich schwerlich würde hingegeben haben, wäre es nicht gewesen, der vortrefflichsten von allen mir bekannten deutschen Schauspielerinnen, Katharina Jaquet, eine Benefizeinnahme damit zu verschaffen.

„Auch erhielt dieses Drama bei der Vorstellung wenig Beifall: wozu — nebst dem Mangel seines ästhetischen Wertes — vielleicht auch der Umstand beitrug, dass die erstgenannte Aktrize in der Rolle der Irene nicht Gelegenheit genug hatte, ihre Kunst, dramatisches Blei in Gold zu verwandeln, geltend zu machen. . . . . .

„Der historische Teil dieses Drama unterliegt vielen Widersprüchen. Einige Geschichtschreiber erzählen diese Begebenheit als unbezweifelte Wahrheit; andere übergehen sie gänzlich, und noch andere verwerfen sie geradezu, als ein von Mahomets Feinden erdichtetes Märchen. Dem sei nun, wie ihm wolle, so kommen sie doch alle darin überein, dass Mahomet II., bei verschiedenen schönen und grossen Eigenschaften, grausam war. . . .“

---

[1]) Herr Prof. Dr. Varnhagen in Erlangen machte mich darauf aufmerksam.

[2]) Sämmtliche Werke. Wien 1803. 6 Bände. V, 169 ff.

[3]) L. c., 171—172.

Die folgende Inhaltsangabe wird aber doch zeigen, dass Ayrenhoff nicht so ganz unabhängig von La Noue ist, wie er in seinem Vorbericht ausführt.

Die Szene ist im Lager Mahomets, ein Jahr vor der Eroberung. Der auf die Macht des Sultans eifersüchtige Vizier bietet alles auf, den Kaiser zu stürzen. Dabei hat er den Mufti, einen fanatischen Muselmann auf seiner Seite. Nur einer ist ihm hinderlich und das ist der Aga der Janitscharen, der seinem kaiserlichen Herrn unbedingt ergeben ist, doch gedenkt der Vizier, ihn in Bälde sich vom Halse zu schaffen. Er verleumdet den Aga beim Sultan, als suche er die Janitscharen gegen den Kaiser aufzubringen, weil dieser ein junges Christenmädchen Irene liebt und zur Gattin erheben will. Der ruchlose Plan des Viziers gelingt auch. Der Mufti sucht den Sultan von einer Verbindung mit der Christin abzubringen, besonders auch, weil ihr Vater Papas ein Freund des Patriarchen und Feind der Muhamedaner ist. Der Sultan aber antwortet ihm trotzig: „Heute noch will ich Irene am Altare für meine Gemahlin ernennen.“ I. 4.

Der Philosoph Alcanzor, der ehemals der Lehrer des Sultans gewesen war, sucht den Beherrscher der Gläubigen ebenfalls auf andere Bahnen zu bringen. Als Staatsmann, als Held, müsse er jetzt seine Liebe zu Irene opfern und ganz Regent sein. Der Entschluss des Sultans steht aber fest. Irene, die, wie wir von ihrem Vater Isidor erfahren, von einem armenischen Bösewicht auf einer Wallfahrt geraubt und an Mahomet verkauft wurde, liebt den Sultan von ganzem Herzen. Doch bittet sie, da sie eine Empörung der Armee befürchtet, um Aufschub der Eheschliessung. Auch das hält den Sultan nicht ab. Alcanzor sucht Irene wenigstens zur Religion Muhameds hinüberzuziehen, um so eine Empörung zu verhindern. Irene aber bleibt dem Glauben ihrer Väter treu. Ihrem Vater Isidor ist es unter Lebensgefahr gelungen, seine Tochter zu finden. Als Freund des Patriarchen ist er natürlich gegen jede Verbindung mit dem Ungläubigen.

Irene verteidigt ihren Geliebten anfänglich, doch entschliesst sie sich, ihrem Vater zu folgen. Sie zittert aber bei dem Gedanken, dass bei dem bevorstehenden Hauptsturm auf Konstantinopel ein erbarmungsloses Gericht über alle Griechen ergehen wird, wenn ihre schützende Hand den Arm des Sultans nicht mehr zurückhalten wird. Deshalb soll sie den Sultan womöglich noch um einen Aufschub der Heirat bitten, wenn nicht, sich in das Unvermeidliche fügen, es wird wol nicht schwer, die Auflösung eines Gott missfälligen Bundes beim Patriarchen auszuwirken.

Der Sultan schlägt mit eiserner Faust den Aufstand der Janitscharen, den der Vizier geschürt, nieder, dieser selbst fällt durch Mahomets eigene Hand, die Armee kehrt sofort zum Gehorsam zurück. Jetzt, da der Vermählung nichts mehr im Wege steht, zieht Mahomet mit grossem Pomp zur Moschee, Irene wird auch dahingeleitet.

Ein Offizier hat aber Isidor, der gerade von Konstantinopel mit einem Schreiben des Patriarchen an Irene kam, abgefangen und vor den Sultan gebracht. Isidor wird sofort zur Hinrichtung abgeführt. Irene jammert über das Los ihres armen Vaters. Barsch stellt sie der Sultan wegen dieses strafbaren Verkehrs mit dem Patriarchen zur Rede, dieser hat sie nämlich in seinem Schreiben zur sofortigen Auflösung jeder Verbindung mit dem Sultan ermahnt. Irene bekennt ihm offen alles. Der Herrscher ist in grossem Zorn, er glaubt, Irene hätte ihn durch ihre Flucht zum Spott der ganzen Welt gemacht, deshalb sticht er sie erbarmungslos nieder. Isidor aber wird, nachdem ihm beide Augen ausgestochen wurden, nach Konstantinopel zurückgeschickt mit der Botschaft an die Bewohner dieser Stadt, dass der Sultan morgen bei ihnen sein und in Strömen ihres verhassten Blutes seine Rache kühlen werde.

Ich habe schon kurz erwähnt, dass, wenn auch Ayrenhoff in seinem Vorbericht seine Unabhängigkeit von La Noue behauptet, dieser trotzdem seine Vorlage war.

Dazu bestimmt mich vor allen Dingen die Rolle, die der verräterische Vizier spielt. Dieselbe ist ganz die gleiche, wie bei La Noue. Er intriguiert gegen den Sultan, reizt die Janitscharen auf, findet in dem Aga einen Gegner, im Mufti einen Freund und Helfershelfer und fällt schliesslich bei der Empörung durch des Sultans eigene Hand. In keiner andern Bearbeitung unseres Stoffes ist dem Vizier eine solche Rolle zugewiesen, ausser bei La Noue und Ayrenhoff.

Ferner finden wir bloss bei diesen beiden Autoren einen fanatischen Muselman, den Mufti, der aus religiösen Gründen den Sultan zur Umkehr zu bewegen sucht.

Drittens ist nur bei La Noue und Ayrenhoff in der Person des unerschütterlich treuen Janitscharen Aga ein Gegner der hochverräterischen Pläne des Viziers eingeführt.

Auch werden wir von beiden Dichtern mit einem Vater Irenes bekannt gemacht, mit Théodore (La Noue), und Isidor (Ayrenhoff).

Endlich fällt bei beiden Dramatikern Irene nicht bei der Eroberung der Hauptstadt — bei Ayrenhoff ist sie noch gar nicht erobert — in die Hände des Sultans, sondern der französische Dichter stellt das so

dar, dass Irène, die ihr Vater aus Vorsicht in den schwierigen Zeitläuften nach Lesbos schicken wollte, auf der Ueberfahrt in Gefangenschaft gerät. Ayrenhoff seinerseits giebt an, dass Irene von einem armenischen Bösewicht auf einer unglücklichen Wallfahrt geraubt und an Mahomet verkauft wurde. Aus allen diesen Gründen geht die Abhängigkeit Ayrenhoffs von La Noue mit Sicherheit hervor.

Doch hat er ziemlich viele Veränderungen eintreten lassen. Konstantinopel ist bei ihm noch gar nicht erobert. Der dem Vizier verhasste Aga muss seine Treue mit seinem Kopfe büssen; Irene stammt bei Ayrenhoff nicht aus königlichem Geblüt, sondern aus einer der zahlreichen byzantinischen Mönchsfamilien, die Rolle des mahnenden Mustapha ist hier auf 2 Personen verteilt, auf den Mufti und Alcanzor, einen Jugendfreund des Herrschers. Ferner ist die effektvolle Szene, in welcher der Sultan seine geliebte Irene in den Armen ihres Vaters Théodore überrascht und grossmütig dem Vater die freie Verfügung über seine Tochter überlässt, von Ayrenhoff gar nicht verwertet. Am meisten ist aber die Schlussszene geändert. Bei La Noue und allen andern Autoren befreit sich der Sultan in der geschilderten, barbarischen Weise von der ihm lästig gewordenen Irene, weil er jetzt wieder ganz seinen Eroberungen leben will, nachdem er von seinem Liebestraum als einer grossen Torheit abgekommen ist. Bei Ayrenhoff aber sticht der Sultan Irene nieder, zur Strafe, dass sie hinter seinem Rücken mit ihrem Vater und dem Patriarchen verkehrt.

Ayrenhoff scheint auch historische Studien gemacht zu haben; das beweisen sowol manche von ihm geschilderte Persönlichkeiten, besonders der Vizier[1]), als auch manche historische Bemerkung, die zur Erklärung der Fussnoten beigefügt ist, so z. B. dass der Sultan erst 23 Jahre alt war, als er Konstantinopel eroberte und das griechische Kaisertum über den Haufen warf.

Wundern kann es uns gar nicht, wenn Ayrenhoff selbst berichtet, sein Stück habe wenig Beifall auf der Bühne gefunden. Er giebt als Grund an, dass die Darstellerin der Titelrolle ihr schauspielerisches Talent nicht zur Geltung bringen konnte. Das ganze Stück hat aber geringen, poetischen Wert, die Handlung ist ohne jeden dramatischen Schwung; auch die Sprache. trockene, nüchterne Prosa, trägt dazu bei, dem Hörer oder Leser den Geschmack an dem Trauerspiel zu verleiden.

[1]) Ueber das Verhältnis des historischen Viziers zu dem von La Noue [und Ayrenhoff] geschilderten vgl. S. 34 im vorangehenden Hefte.

IV. François Coppée und Lewis Wallace.

In diesem Kapitel haben wir uns mit der schönsten von allen Bearbeitungen der Geschichte der schönen Irene zu beschäftigen, nämlich mit der des bekannten französischen Dichters und Akademikers François Coppée[1]). Unter seinen Récits épiques[2]) findet sich ein Gedicht mit dem Titel: La tête de la Sultane. Der Name der Sultanin, der schönen Irene, ist zwar nicht genannt, aber das Gedicht enthält die alte Erzählung von der schönen Irene in grossartiger, dramatisch wirksamer Weise. Der Inhalt dieses ausserordentlich schönen Gedichts soll hier nur kurz angedeutet werden. Im Anfange zaubert uns Coppée ein wundervolles Bild vor das Auge; der Sultan Mahomet sitzt in einem Kahn und fährt auf das wundervolle Meer hinaus. Von der Ferne her hört er den Lärm der grossen Stadt Konstantinopel; im Geiste malt er sich da bereits das Entzücken aus, wenn sich dereinst seine Minarets in dem Meere wiederspiegeln werden. Seine Janitscharen sind bereits durch den langen Frieden aufgebracht und unbändig geworden, obwohl ihnen der Sultan Geld im Ueberfluss zukommen lässt. Trotzdem beruhigen sie sich nicht, bis endlich der Sultan dieses Treiben satt bekommt, den Janitscharen-Aga beohrfeigt und sich in Brussa in seinem Harem einschliesst. Bald bricht deshalb der Aufstand offen los, ja die Erregung und Erbitterung wächst noch, als ruchbar wird

„qu'une Épirote aux yeux bleus triomphe
De ses anciens désirs de guerre et de victoire".

Stürmisch verlangen die Soldaten, den Sultan zu sehen. Aber das Tor öffnet sich nicht. Da tritt Khalil-Pascha, le vizir bien-aimé in das Gemach des Sultans. Dieser empfängt ihn in seinem Harem, wo die Griechin gerade zu seinen Füssen liegt:

„presque nue à ses pieds sur la peau d'un lion
De ses longs cheveux noirs voile ses formes blanches".

Der Sultan, der sehr musikalisch ist, singt seiner Geliebten persische Lieder vor und begleitet sich dabei auf der Guitarre. Khalil ermahnt den Sultan ernstlich, es stehe alles auf dem Spiele, wenn er seinen Soldaten nicht den Willen tue, worauf der Sultan barsch erwidert:

„Je rendrai ces mutins doux comme des brebis".

Dann steigt er, mit Khalil hinunter auf die grosse Treppe. Der schwarze Eunuch Djem hat schon vorher einen geheimen Wink des Sultans er-

---

[1]) Oeuvres complètes. Édition illustrée par Flameng et Tofani [Lemerre]. Paris 1892. 3 vols.

[2]) II, 224 ff.

halten, der Griechin das Haupt abzuschlagen; verständnisvoll hat er sofort den Auftrag ausgeführt und nun folgt er ebenfalls seinem kaiserlichen Herrn, dem Sultan, „cachant dans un sac quelque chose“. Sobald die revoltierenden Massen den Sultan sehen, entsinkt ihnen der Mut, nur ein „vétéran du temps de Bajézid-Pascha“ tritt vor und sagt, der Sultan solle die Behauptung, er sei Sklave eines Weibes geworden, Lügen strafen, er solle die Janitscharen gegen den Feind führen, mehr verlangten sie nicht. Nachdem der Sultan den Janitscharen grosse Vorwürfe gemacht, dass sie der törichten Ansicht waren,

„qu'un baiser de femme ...
A fait fondre l'orgueil de ce cœur intrépide“,

greift er zur Antwort in den Sack des Djem, zieht daraus den Kopf der Griechin und zeigt ihn der ihm zujubelnden Menge. Die jauchzende Masse betrachtet mit Entsetzen

„ ... ce monstrueux trophée,
D'où dégouttait sans cesse un grand flocon vermeil“.

Zum Schluss folgt dann wieder ein wunderbares Bild. Die Sonne, „le vieux témoin des crimes .... ruissela d'une pourpre sanglante ... L'astre sembla pleurer du sang comme un visage“. Die Moscheen, die Minarets, der Hafen, die Schiffe, der Himmel. das Meer, der Sultan und die Menge, alles erscheint in purpurrotem Licht. Die Soldaten, „prosternés aux pieds de leur sultan“, bedecken seinen Kaftan mit Küssen.

„Et maintenant, dit-il, ils me prendront Byzance“.

Bei François Coppée ist es natürlich sehr schwer, wenn nicht unmöglich, seine Quelle direkt anzugeben. Irgendwo bei seinen Landsleuten (Boisteau), vielleicht auch bei den Engländern, hat er den echt epischen Stoff, in Hugos „Orientales“ die Farben gefunden und daraus sein herrliches Gedicht geschaffen. Auf einzelne hervorragende Schönheiten ist schon aufmerksam gemacht worden. Coppée ist ziemlich frei mit dem Stoff umgegangen, er hat ihn mit grossartiger, dichterischer Fantasie dem echt epischen Stil anzupassen verstanden.

Konstantinopel ist bei François Coppée noch nicht erobert, die geliebte Sklavin ist bei ihm eine Epirotin, der Sultan ist in Brussa.

Bei Coppée ist Khalil-Pasha derjenige, der den Sultan auf die schlimmen Folgen seines weibischen Lebens aufmerksam macht, während es bei Bandello und allen Nachahmern Mustapha ist. Jedenfalls kannte Coppée den Kali aus der Geschichte und hielt ihn eher für diese Rolle geeignet, als irgend einen der zahllosen Paschas im Serail des Sultans, die den Mustapha führen. Bandello freilich konnte, ohne einen Fehler

gegen die Geschichte zu begehen, diesen Kali nicht wol zu dieser Rolle bestimmen, denn seine Novelle spielt nach der Einnahme von Konstantinopel und da war Kali schon längst beseitigt. Wol aber konnte dies Coppée, dessen Gedicht noch vor der Eroberung einsetzt.

Der Sultan schlägt ferner nicht selbst der Griechin das Haupt ab, in Gegenwart seiner Grossen im Prunksaal, sondern er hat einem seiner Eunuchen Djem hierzu den Auftrag gegeben. Er selbst zeigt dann bloss das blutende Haupt der Griechin der jauchzenden Menge. Vielleicht dass dieser Akt orientalisch barbarischer Grausamkeit dem französischen Dichter doch zu entsetzlich schien, um ihn vor aller Welt ausführen zu lassen. Coppée hat seine letzte Szene äusserst wirksam zu gestalten verstanden. Nicht im Prunksaal, vor den Grossen seines Reiches allein, will er Zeugnis ablegen, dass ein Sultan alle, auch die stärksten Leidenschaften eindämmen kann, nein, im Angesichte des ganzen Volkes will er seine Umkehr bekunden. Das Verhalten der grossen Menge bei François Coppée ist allerdings genau so, wie bei den andern Dichtern das der hohen Würdenträger des Reiches. Die Paschas im Prunksaal geben sofort klein bei, wie der Sultan ihnen zeigt, dass sie in gleicher Lage ebenso gehandelt hätten, wie er.

Ebenso sinkt auch allen Janitscharen sofort der Mut, wie sie den Sultan sehen.

Coppées Version des Irenestoffes ist unstreitig die schönste und beste von allen, die ich kenne. Kein geringerer als Flameng hat dazu einen schönen Stich geliefert, der uns die schöne Epirotin zu den Füssen des Sultans liegend zeigt:

„Presque nue à ses pieds sur la peau d'un lion
De ses longs cheveux noirs voile ses formes blanches".

Nach Betrachtung der Dramen lernen wir in Lewis Wallaces Roman „Der Prinz von Indien" [1]) eine neue Fassung der Irenengeschichte kennen. Irene erscheint hier als die Tochter des alten Manuel aus dem Hause der Paläologen, der im Kampfe gegen die Ungläubigen ergraut ist. Doch finden seine Verdienste nicht den gebührenden Lohn, bis endlich Konstantin Paläologus das ihm geschehene Unrecht wieder gut macht. Seine Tochter Irene ist so schön und ihre Schönheit von der Natur in ein so anmutiges und bescheidenes, so verständiges und reines Wesen gekleidet, dass man alles andere darüber vergisst. Der letzte Paläologe schenkte

[1]) Es liegt mir bloss die deutsche Uebersetzung des Romans vor: Lewis Wallace, Der Prinz von Indien oder der Fall von Konstantinopel. Deutsch von Dr. Albert Witte. Freiburg i. Br. 1894. 2 Bände.

seiner schönen Verwandten den Homerischen Palast in Therapia, am Bosporus, so genannt, weil dieser Palast einst einem Griechen gehörte, der eine meisterhafte und tadellose Handschrift des Homer besass. Irene ist im Kloster erzogen, wo der alte Vater Hilarion ihr eine grosse Begeisterung für das Evangelium in seiner ursprünglichen Reinheit eingeflösst hat.

Auf einer Vergnügungsfahrt auf dem Bosporus kommt Irene, vom Sturme überrascht, in ein türkisches Schloss auf der asiatischen Seite, dessen Gouverneur, der junge Prinz Mahomet, sich sofort in sie verliebt. „O, welche Sultana für einen Helden!“ ruft er, ganz entzückt von ihrer Schönheit. Als Märchenerzähler verkleidet, unterhält er sie auf seinem Schloss, ja er erlangt sogar, in derselben Kleidung, ohne erkannt zu werden, Zutritt im Homerischen Palast der Prinzessin Irene.

Ihr Verwandter, Konstantin Paläologus, wirbt um die Liebe Irenes; sie aber schlägt seine Werbung aus. Sie will überhaupt ihre Hand keinem Manne reichen, ausser wenn etwa die Sorge für ihre Heimat, oder für ihre Landsleute, oder für die gefährdete Religion sie dazu zwingen sollte. Der ritterliche Konstantin steht denn auch von jeder weiteren Bitte ab.

Mahomet, in der Verkleidung des arabischen Märchenerzählers, wagt es auch, ihr seine Liebe zu erklären. Irene fasst diese Botschaft als eine Ehre auf, weigert sich aber aus religiösen Gründen, jetzt schon darauf einzugehen.

Der junge Prinz Mahomet kommt nach dem Tode seines Vaters Murad selbst zur Regierung. Er hält in der Hauptstadt Konstantinopel einen geheimen Kundschafter, der als italienischer Graf Corti auftritt. Dieser vermittelt den Verkehr zwischen Mahomet und Irene. Bald aber fühlt auch er eine leidenschaftliche Liebe für die schöne Griechin, freimütig gesteht er seinem kaiserlichen Herrn seine Liebe.

Statt sich diesen unbequemen Mitbewerber vom Halse zu schaffen, erkennt Mahomet in ihm einen gleichberechtigten Nebenbuhler und schliesst mit ihm einen förmlichen Vertrag; Graf Corti soll auf Seite der Byzantiner gegen Mahomet kämpfen; der Sieger soll von der Hand des Besiegten als Preis Irene empfangen.

Das Glück ist dem Mahomet günstig, in furchtbarem Ansturm erobert er Konstantinopel und empfängt in der Hagia Sophia aus der Hand des Grafen Corti die geliebte Irene. Doch nur mit freiem Willen soll sie mit ihm den Tron besteigen, deshalb bittet er um ihr Herz und ihre Hand. Nach drei Tagen möge Irene entscheiden; dabei verspricht er ihr, dass die Griechen frei ihrer Religion leben dürfen.

Der alte Vater Hilarion stimmt einer ehelichen Verbindung zu, in der Kapelle zu Therapia werden die beiden Liebenden durch ihn verbunden. Mit reicheren Mitteln, als zuvor, und von Mahomet dazu ermuntert, verbringt Irene ihre Lebenszeit damit, Gutes zu tun.

Graf Corti, der dem Sultan so grosse Dienste geleistet, kehrt nach Italien zurück, wo seine Wiege gestanden war, denn seine Mutter war eine Christin gewesen. Zum Zeichen seiner Dankbarkeit lässt ihm der Sultan dort ein herrliches Schloss bauen.

Diese soeben erzählte Geschichte der Prinzesssin Irene ist der Teil des Romans, der unsere Spannung nie erlahmen lässt.

Wallace hat es hier verstanden, mit seiner reichen Fantasie, im Verein mit historischen Studien, uns ein grossartiges Bild vom Falle Ost-Roms zu geben. Die Liebesgeschichte bringt uns auch den gewaltigen Eroberer Mahomet II. menschlich näher.

Der päpstliche Legat Isidor, der genuesische Kommandant Justiniani, der verdächtige Grossvizier Khalil, der Geschichtschreiber und Vertraute des Kaisers Phranzes, der Grossadmiral der byzantinischen Flotte Notaras, der verräterische Mönch und Streber Gennadius, der im geheimen Einvernehmen mit den Osmanen steht, weil er gerne Patriarch werden möchte, all das sind historische Persönlichkeiten.

Ich glaube, dass die Inhaltsangabe bereits gezeigt hat, dass wir es hier wirklich mit einer Variante der vielen Irenengeschichten zu tun haben.

Die Genesis des Romans erkläre ich mir so: Wallace wollte den Fall von Konstantinopel in einem grossen historischen Roman zur Darstellung bringen. Für seinen Roman war nun das Motiv der Liebe des Sultans zu einem schönen Christenmädchen äusserst günstig zu verwerten. Dieses Motiv hat er, kaum unabhängig von allen andern, auch eingeführt. Denn es wäre doch sehr zu verwundern, wenn Wallace ganz selbständig eine Erzählung erfunden hätte, die mit Ausnahme des veränderten Schlusses im Grunde die bekannte Irenegeschichte wiederholt, und besonders, dass er der geliebten Christin den gleichen Namen Irene gegeben hätte.

Wir müssen annehmen, dass er die Liebesgeschichte irgendwo bei seinen Landsleuten, vielleicht bei Th. Knolles oder Samuel Johnson gefunden hat. Freilich ist es unmöglich, einen Autor bestimmt als seine Quelle zu bezeichnen, da hiezu jedes Charakteristikum fehlt. Wallace hat das Schicksal Irenens zu einem erfreulichen gestaltet; das verlangte die ganze Anlage seines Romanes, die auf eine glückliche Lösung hindrängte.

V. Hans Sachs.

Der Codex germanicus Nr. 5102 in München[1]) enthält unter Nr. 11 auf Fol. 22 ff. ein Lied:

Im newen Thon H. Sachsen.

Dieses Gedicht handelt auch über den Irenestoff und ich kann es, da es nicht sehr lang ist, hier ganz folgen lassen. Es gewährt zugleich einen Einblick in den Geschmack jener Zeit, wie er durch derartige Gedichte gefördert wurde.

1

Nun horen zue ein klegliche geschicht,
Die Martinus Crusius[2]) thuet beschreiben;
von Machomet grausamer Art
Als er Constantinopel hat gewunen,
geblindert und vil Christenbluet vergossen,
und auch viel volecks zu Dienstbarkeit verpflicht.
ein Griechische Jungfraw wurd auch gefangen
So Inniglichen Schön und Zart
Inn Griechenland fand man nit Iresgleich
Hiess Irene von edler Art entsprossen.
Ein Türggischer Bascha sich nam,
Seinen Kayser Machomet zu verehren.
So bald anbliecket die wunisam (?)
Der Kayser, thet sich sein Gemüet verkerrn,
Durch wunder Irene schöne gar
Zu lieb fürwar
wurd er bewegt zu brunst mit verlangen,
ir bey zu wohnen stetigelich
legt hinder sich
seine Gescheft, denn er bey ir mecht bleiben.

---

[1]) Die Liederhandschrift des Cod. germ. stammt aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts und kam von Asher in Berlin 1861 nach München. Der Inhalt derselben ist angegeben von Keinz in den Sitzungsberichten d. bayrischen Akademie der Wissenschaften 1893, 1. Band p. 173.

[2]) Crusius entlehnt in der Tat aus Bandello die Irenengeschichte in Turcograeciae libri octo a Martino Crusio in Academia Tybigensi Graeco et Latino Professore, utraque lingua ed. Basileae 1584. fol. Dort findet sich p. 101 die historia de Mehemete II. et virgine Graeca. Excerpsi ex Gallica conversione partis operum Italicorum Bandeli, am Schluss verweist Crusius auf Ariostus cantu 29, wo er de Rhodomente Isabellam decollente sagt:

Quel huom bestiale, il Rhodomonte scorse
Si con la mano e si col ferro crudo:
Che del bel capo, gia d'amor albergo
Fe tronco rimanere il petto, e il tergo.

Also nach Lust mit ir der liebe Pflag
von der Regierung darumb thet abweichen.
Das fieret aber in grosse Plag
sein Kriegsvoleck und stellet sich unbesunnen,
als Nun etlich Monat waren verflossen,

2

Des Türecken voleck zu Aufruer sich bewegt
weil ir Kaiser der Regierung nit achtet.
Allein weiblicher lieb nachstelet.
iedoch es Im Niemand dorffte anzaigen
ein ieder forcht seinen grimigen Zorn.
Entlich sein Bascha Mustapha hinlegt
alle forcht und thet es Küneglichen wagen
und Machomet nach leng erzelt
sein untugent und hohes lob verloren,
So von sein vorfaren mit Preiss
auf in gelanget het weil so vermessen
er auf weibliche Lieb mit fleiss
al sein Vernunfft wendet und het vergessen
Nach zu volgen in Sunderheit
Der Dapfferkeit
seiner Eltern wer billich zu beklagen.
mit Ernstlichen worten noch mehr
Mustapha sehr
in straffet. Machomet dieses betrachtet
und Im Antwortet und sprach: Mustapha
Du hast mit Worten mich verletzet eben,
als het ich vergessen alda
ottomanischer Art und wöll mich naigen
aus dem geschlecht, darin ich bin geboren.

3

Ehe denn morgen vergeth des Tages schein
will ich dich mit allen voleck lassen schawen
Das ich kan Zwingen mein begir.
Darnach Machomet sich thete begeben
Zue seiner Griechin die Nacht zu vertreiben.
bevalch ir darnach sich Kostlich Zu schmucken.
Nach diser Zier ging er mit ir
Heraus in Hof Zu sein Fürsten und Heren,
Sie wust nit, dass er sich (??) wolte entleiben.
Der Tureck Zue sein voleck sagen was
ir sprecht ich sey von der lieb überwunden.
Nu solt ir heut erkennen das
Ewer Kaiser sein gemüet Zu den stunden
Hab widerstanden Kreftigelich.

Der Wüetterich
Hinder dem schönen weibsbild thet auszueken
sein schwerdt gleichsam er wer betaubt
ir Zartes Haubt
In einem straich ir grimig ab thet hawen.
Also das Junge bluet den Tod erlit.
O Christenmensch thue dich zu gott bekeren
Das er von uns abwend hiemit
Die wolverdiente straff in diesem leben
Das wir vor dem Tirrannen sicher bleiben.

VI. Verschiedene Irenedichtungen.

Zum Schlusse muss ich noch einige Bemerkungen machen über verschiedene Werke, die mit unserem Stoff in einer Beziehung stehen, oder vielleicht stehen könnten.

Das berühmte Kompendium des 17. Jahrhunderts die „Anatomy of Melancholy" von Robert Burton kennt natürlich den Irene-Stoff. In der Ausgabe von 1651 S. 455 lesen wir: „When Constantionopel was sacked by the Turk, Irene escaped and was so far from being made a captive, that she even captivated the grand Senior himself."

Möller[1]) erwähnt, dass die Bibliothèque nationale einen Band: Oeuvres de J. B. Robert Boistel d' Uvelles contenant Antoine et Cléopâtre, Irène ... Amiens 1782 enthält.

Dieses Stück Irène ou l'Innocence reconnue[2]), das ich in Paris in der Nationalbibliothek einsehen konnte, enthält nicht unsere Irenengeschichte, sondern eine byzantinische Hofintrigue, von denen die Geschichte so manches zu berichten weiss. Der schurkische Minister Vodemar versteht es, durch geschickt geschmiedete Ränke den Kaiser von seiner Gemahlin Irene zu trennen und seinen Sohn Thémir an Stelle des rechtmässigen Tronerben Konstantin zu setzen. Nach vielen glücklich bestandenen Gefahren findet sich die kaiserliche Familie wieder zusammen, der verräterische Minister wird gestürzt. —

Aehnlich verhält es sich mit: The sultan or love and fame[3]), dessen 'plot is founded on the Turkish history and mostly adheres to facts',

---

[1]) G. H. Moeller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Ulm 1888. S. 50.

[2]) Oeuvres de J. B. Robert Boistel d' Welles contenant Antoine et Cléopâtre, Irène. Amiens 1782.

[3]) A new tragedy acted at the theatre royal in the hay-market. London 1770. (Im Britischen Museum.)

wie der Autor selbst angiebt. Dasselbe behandelt eine Serailgeschichte, in der die auf eine Nebenbuhlerin eifersüchtige Gattin des Sultans Osman, Almira, die Unzufriedenheit mancher Offiziere zu benutzen sucht, um selbst mit ihrem Günstling Solan die Regierung zu ergreifen. Die Lösung ist dann die, dass Sultan und Sultanin beseitigt werden, dass ein Führer den andern vernichtet und dass am Ende nur noch Solan lebt, der seine Verräterei gegen den Sultan seinen Woltäter bereut.

In dem bekannten Werk von Beauchamps[1]) findet sich ein Trauerspiel eingetragen mit dem Titel: Irène tragédie par le père Boutault vers 1650. Grässe[2]) kennt weder einen père Boutault, noch eine Irène.

Die grossen, bekannten französischen Lexika, die Biographie générale und die Biographie universelle geben an, dass Boutault von 1607—1688 gelebt habe, ein Jesuit und ein Kanzelredner gewesen sei, sie erwähnen auch einige theologische Werke von ihm, aber keine Tragödie Irène. Auf meine Anfrage hin hatte Herr Léopolde Delisle, der administrateur général der Pariser Nationalbibliothek, selbst die Güte, mir mitzuteilen, dass seine Nachforschungen nach einer Irène von Boutault fruchtlos verlaufen seien.

Grillparzers „Irenens Wiederkehr[3])", ein poetisches Gemälde der Segnungen des Friedens ist natürlich ohne jede Beziehung zu unserem Stoffe.

Gottsched[4]) verzeichnet eine Oper mit dem Titel: „Die von Wilhelm dem Grossen in Brittanien wieder eingeführte Irene" (Hamburg 1697). Dieselbe ist, wie der Titel schon andeutet, eine Allegorie auf den Frieden, den dieser Fürst nach Britannien brachte.

Ferner findet sich dort eine Oper Irene (Hamburg 1720). Herr Dr. Eyssenhardt, Direktor der Hamburger Stadtbibliothek teilte mir mit, dass sie sich in der äusserst reichhaltigen Sammlung von Hamburger Opern in Hamburg nicht befindet. Auch Göttingen besitzt dieselbe nicht, sie dürfte also schwerlich mehr vorhanden sein.

Herr Dr. Fränkel in München machte mich noch auf eine „Irene"

---

[1]) Recherches sur les théâtres de France depuis 1161 jusqu' à 1735. II, 334.

[2]) In seinen zwei Werken: Allgemeine Litterärgeschichte. Dresden u. Leipzig 1837; und: Trésor des livres rares et précieux. Dresde 1858. 7 vol.

[3]) Cottasche Bibliothek der Weltlitteratur. Stuttgart 1893. XI, 21 ff.

[4]) Nötiger Vorrat. Leipzig 1738. 2 Bde. Ueber die zahlreichen bei Riemann (Opern-Handbuch, Leipzig 1887) und Larousse (Dictionnaire lyrique, Paris, s. a.) verzeichneten Opern: Irene, Irène, Mahomet, die alle sehr schwer zugänglich sind, soll ein anderes Mal gesprochen werden.

von Peter Lohmann [1]) aufmerksam. Diese „Irene" gehört zu der grossen Reihe von Musikdramen, die Lohmann geschrieben hat, hat aber bis jetzt noch keinen Komponisten gefunden.

Kayser [2]) und Brümmer [3]) erwähnen das Stück, ohne eine nähere Angabe darüber zu bringen.

Ein Zusammenhang dieser Irenen-Geschichte mit unserem bekannten Stoffe ist in keiner Weise zu finden. Das Schicksal der griechischen Philosophin Irene, Tochter des Statthalters Prokles von Alexandrien, die dem fanatisierten christlichen Pöbel dieser Stadt zum Opfer fällt, bildet den Inhalt des Stückes. Ihr Schicksal gleicht in vielen Punkten dem der heidnischen Philosophin Hypatia. Als Ort der Handlung wird Alexandrien angegeben und als Zeit 415 n. Ch. Auch das stimmt ganz auffällig mit der Geschichte Hypatias überein. Man kann aber keinen Grund einsehen, warum Lohmann die Namensänderung Irene-Hypatia eintreten liess.

Nicht unerwähnt darf ich hier auch eine Geschichte lassen, die sich in einem gesungenen Schauspiel „Bajazet" [4]) findet und in mancher Hinsicht an unsere alte Irenengeschichte erinnert.

Der siegreiche Tamerlan hat Bajazet I vernichtet und gefangen, verliebt sich aber in die schöne Tochter Asteria des unglücklichen Sultans. Diese aber liebt den Andronico, einen griechischen Prinzen und Bundesgenossen Tamerlans. In seiner Leidenschaft für Asteria entschliesst sich Tamerlan sogar, seine verlobte Braut Irene, die Erbin des griechischen Kaisertrons, zu verstossen. Andronico aber will gerne auf Asteria verzichten aus Liebe zu seinem Freunde Tamerlan. Der gefangene Bajazet aber setzt alles daran, eine Verbindung seiner Tochter mit seinem Todfeind zu verhindern. Diese selbst hat für Tamerlan nur ein Gefühl, bittersten Hass. — Irene muss die Treulosigkeit ihres Verlobten erfahren, lässt sich aber durch nichts in ihrer Liebe zu ihm irre machen, im Gegenteil, sie setzt alle Hebel in Bewegung, um seine Liebe wieder zu

[1]) Peter Lohmann, Dramatische Schriften. 3. Teil: Musikdramen. Leipzig 1866.

[2]) Ch. Gottlob Kayser, Vollständiges Bücherlexikon. Leipzig 1865. XVI, 47.

[3]) Franz Brümmer, Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart u. Eichstätt 1876. I, 532.

[4]) Der volle Titel lautet italienisch: Il Bajazet da Rappresentarsi in musica nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E Massimiliano Guiseppe duca dell' Alta e Bassa Baviera e del Palatinato Superiore . . . nel giorno del nome di S. A. S. E. Li 12 octobre MDCCLIV. La musica è del Sig. Andrea de Bernasconi, consigliere e Vice Maestro di capella di S. A. S. E. di Baviera. Monaco appresso Giac. Vötter. Stamp. degli Stat. Prov. di Baviera. Einen ebenso langen deutschen Titel führt die Uebersetzung.

gewinnen. Da Tamerlan bei Asteria keine Erhörung findet, sinnt er auf Rache, Asteria muss ihm Sklavendienste leisten und ihm den Becher reichen. Diese günstige Gelegenheit ergreift Asteria um ihren Peiniger zu beseitigen. Statt Wein kredenzt sie ihm ein schnell wirkendes Gift. Aber die liebende Irene hat das gemerkt und warnt den Geliebten. Tamerlan will jetzt auch zeigen, dass er, wie Irene, treu sein kann, er nimmt sie zur Königin. Auf Bitten der neuen Herrscherin schenkt er auch Asteria das Leben, und ihrem glücklichen Geliebten Andronico gibt er das Reich Bajazets zurück.

In der Vorrede lesen wir S. 7: „Irene, Andronico, Kleark, und auch Asterie, wie nicht weniger die Wechselliebe der einen gegen die andern, sind nur Erdichtungen des Verfassers, um das Schauspiel in die nötige Auszierung bringen und in die dritte Handlung fortführen zu können."

Ich möchte aber fast bezweifeln, ob diese Geschichte reine „Erfindung" des Verfassers ist, eher möchte ich annehmen, dass die bekannte Irenen-Geschichte diese „Auszierung" liefern musste. Trotz der grossen Verschiedenheit der Motive und der ganzen Anlage, finden wir auch hier wieder das alte Grundthema: Eine griechische Prinzessin Irene in einem Liebesverhältnis mit einem erobernden Sultan. Die oftmals wiederholte, sozusagen stereotype Bezeichnung: „schöne Irene" bestärkt mich noch in dieser Annahme.

Im königlichen Hofschauspielhaus in München wurde 1737 noch ein anderes Musikdrama aufgeführt, das auch den Titel Irene [1]) führt. Dasselbe hat aber mit unserem Stoff nichts zu tun, behandelt vielmehr eine Geschichte des Sultans von Marocco mit Irene, der Tochter des Königs Acmat von Fez.

Es gibt ferner noch einige Opern mit dem Titel „Irene". Eine derselben von Joseph Herber, 1881 in Stuttgart aufgeführt, hat mit dem vorliegenden Motiv nichts gemein.

Lucas [2]) bemerkt über Baour-Lormian folgendes: 'Baour-Lormian que Toulouse envoya à Paris, poète sonore et harmonieux dont les ouvrages eurent du retentissement donna deux tragédies Omasis et Mahomet II. Son Mahomet est inférieur à la pièce de Lanoue sur le même sujet. Cette tragédie n'a pas laissé de profondes traces.'

[1]) Der volle Titel lautet: La costanza in trionfo. O' vero L'Irene. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. S. E. di Baviera nel carnovale dell' anno 1737. In Monaco appresso Giov. Giac. Voetter. Stamp. degli Stati Prov. di Baviera.

[2]) Hippolyte Lucas, Histoire Philosophique et Littéraire du Théâtre français depuis son origine jusqu' à nos jours. II. éd. Bruxelles, Leipzig, Paris 1862. II, 165.

Ferner wissen wir über dieses Stück[1]: 'A cette pièce [Omasis] succéda Mahomet II, drame où l'on distingue des beautés de style mais qui n' obtint et ne méritait qu'un faible succès.' Leider konnte ich diesen „Mahomet“ noch nicht einsehen.

Höchst wahrscheinlich ist es endlich, dass auch in dem Stück „Mahomet Der Andere“, Trauerspiel, Gotha 1751, verfasst von Ludwig, Fr. Lenz[2], die Geschichte der schönen Irene behandelt worden ist. Die Bibliotheken von München, Berlin, Göttingen, Erlangen, Gotha [Erscheinungsort], Altenburg, wo der Verfasser lebte, und das British Museum besitzen das Stück nicht. Unauffindbar blieb mir ebenso das Stück: „Irene oder die erstickte Mutterliebe, ein Trauerspiel, verfertigt von J. G. Bernhold“ (Nürnberg 1720), da das früher in der Nürnberger Stadtbibliothek vorhandene Exemplar[3] verschwunden ist, München und Berlin es nicht besitzen.

Erst nach Veröffentlichung meiner Dissertation über die englischen Dramatisierungen der Irenen-Geschichte konnte ich durch Vermittelung des Herrn Professors Dr. Schick in München Wanley's Bearbeitung einsehen.

Wanley Nathaniel[4] wurde 1633 zu Leicester geboren, machte seine Studien im Trinity-College zu Oxford, wurde Geistlicher und starb als Vikar der Trinity-Church im Jahre 1680. Seine Werke führen die Titel: 1. Vox Dei or the duty of Self-Reflection upon a Man's own Ways. London 1658. 2. The history of Man or the Wonders of Human Nature in relation to the Virtues, Vices and Defects of both Sexes 1704. 3. The Wonders of the Little World or a general history of Man. London 1678. Fol. In dem letztgenannten Werke, das von Lowndes[5] ein 'amusing book full of extra-ordinary stories' genannt wird, findet sich im Book IV Chapter X 'Of the barbarous and savage cruelty of some men' als No. 6 folgende kurze Geschichte:

---

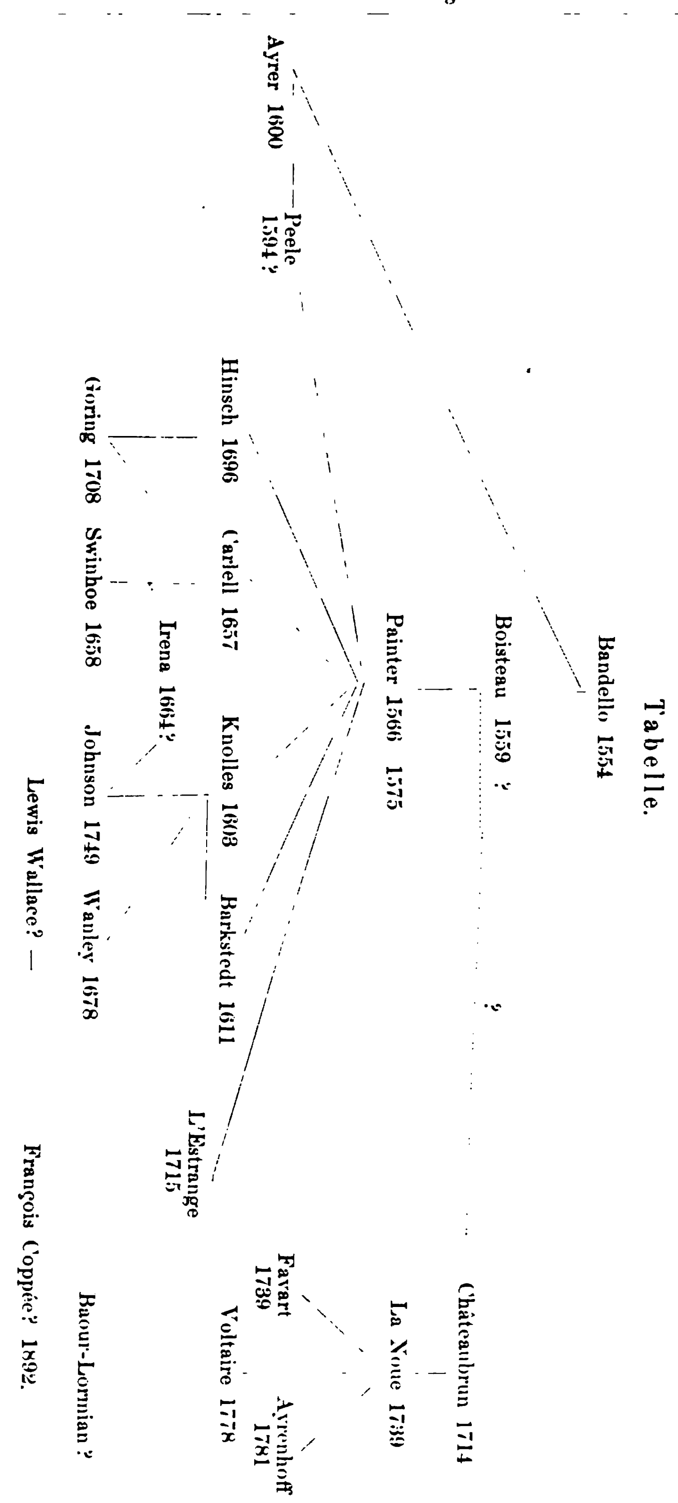
[1]) Aus der Nouvelle biographie générale, IV, 375.

[2]) Vgl. Goedeke, Grundriss, IV, 58. Das Werk ist auch erwähnt bei Christian Gottlob Kayser, Vollständiges Bücherlexikon, Leipzig 1835 unter dem Sondertitel: Schauspiele, p. 58.

[3]) Gg. Andreas Will, Nürnbergisches Gelehrtenlexikon. Nürnberg u. Altdorf 1755. I, 100 u. V, 89.

[4]) Vgl. Austin Allibone, Dictionary of British and American authors. London 1885. III, 2568.

[5]) The bibliographers Manual of English Literature. Neu herausgegeben von Henry G. Bohn. London 1864. IV, 2831.


Tabelle.
Bandello 1554
Boisteau 1559 ?
Painter 1566 1575
Ayrer 1600
Peele 1594 ?
Hinsch 1696
Carlell 1657
Knolles 1603
Barkstedt 1611
Goring 1708
Swinhoe 1658
Irena 1664?
Johnson 1749
Wanley 1678
Lewis Wallace? —
L'Estrange 1715
?
Châteaubrun 1714
La Noue 1739
Favart 1739
Voltaire 1778
Ayrenhoff 1781
Baour-Lormian ?
François Coppée? 1892.

'Mahomet the Great, first Emperour of the Turks, after the winning of Constantinople fell in love with a most beautiful young Greekish Lady, called Irene, upon whose incomparable perfections he so much doted, that he gave himself up wholly to her love. But when he heard his Captains and chief Officers murmured at it, he appointed them all to meet him in his great Hall; and commanding Irene to dress and adorn herself in all her Jewels and most gorgeous apparel (not acquainting her in the least with any part of his design) taking her hand he led this miracle of beauty into the midst of his Bassas, who dazzled with the brightness of this Illustrious Lady, acknowledged their errour, professing that their Emperour had just cause to pass his time in solacing himself with so peerless a Paragon. But he on a sudden twisting his left hand in the soft curls of her hair, and with the other drawing out his crooked Scimitar, at one blow struck off her head from her shoulders; and so at once made an end of his love and her life, leaving all the assistants in a fearful amaze and horror of an act of that cruelty.'

Der Notwendigkeit, Wanleys Quelle aufzusuchen, sind wir durch seine eigene Angabe enthoben. Am Rande des Buches lesen wir: Knowles: Turk. hist. p. 350, 351, 352. Seine eigene Darstellung ist nur eine verkürzte Inhaltsangabe der ziemlich breit angelegten Erzählung von Thomas Knowles.

München.

Das Wasser des Lebens in den Märchen der Völker.

Eine märchenvergleichende Studie.

Von

August Wünsche.

Eine Gruppe von Märchen handelt vom Wasser des Lebens, welches die Kraft besitzt, Tode ins Leben zurückzuführen und solche, welche nahe am Sterben sind, wieder gesund zu machen. Gewöhnlich sprudelt das Wasser in einem Berge eines fernen Landes, der sich nur zu gewissen Zeiten öffnet. Wer so glücklich ist, gerade in diesem Augenblick in den Berg zu treten, kann von dem Wasser des Lebens schöpfen. Bisweilen sprudeln neben der Lebensquelle noch zwei andere Quellen, die des Todes und der Schönheit und Wiederverjüngung. Dass die Märchengruppe auf mythologische Verstellungen zurückgeht, steht wol ausser allem Zweifel. Um nicht zu weit auszuholen, verweisen wir in der nordischen Göttersage nur auf den Urdsbrunnen und in der deutschen auf den Brunnen der Holda. Auf dem Urdsbrunnen, der unter einer der drei Wurzeln der Weltesche Yggdrasil quillt, schwimmen Schwäne und aus ihm schöpfen die Schicksalsjungfrauen täglich zur Besprengung des heiligen Baumes Wasser, damit er seine Lebenskraft behält und nicht verdorrt, trotzdem dass sich eine Ziege und Hirsche fortwährend an dem Laubwerk laben und Schlangen die Wurzeln benagen. Das Wasser des Urdsbrunnen besitzt lebenspendende und lebenverjüngende Kraft. Alles, was in den Brunnen kommt, wird so weiss wie die Haut, die inwendig in der Eierschale liegt. Vielleicht darf man sich unter dem Urdsbrunnen das dunstige Wolkenmeer vorstellen; die auf ihm schwimmenden Schwäne wandeln sich dann von selbst in die schwangestalteten Walkyren oder Wolkenfrauen. Von Hahn versteht in seinen sagwissenschaftlichen Studien

unter dem Urdsbrunnen die kreisförmige Oeffnung, welche der ausgebildete Hof des Mondes in die dunstige Himmelsatmosphäre schneidet und dem Auge die Durchsicht nach dem Ueberhimmel mit dem weissen oder gelben Lichtwasser gewährt. Warscheinlich fällt der Urdsbrunnen mit dem Ôdainsakr, d. i. dem Unsterblichkeitsfelde im Lande Glaesisvellir (Glanzfeld) zusammen, wo niemand stirbt, jeder Kranke Genesung findet und jeder Greis zum Jünglinge wird. Auch der Brunnen der Holda befindet sich hinter der Wolke in einem herrlichen, blauen Garten. Die Göttin bewahrt in ihm die zu ihr emporgestiegenen Seelen der Verstorbenen, erneuert sie durch das himmlische Gewässer und sendet sie zu seiner Zeit den gebärenden Frauen zu neuer Geburt in andere Körper durch die ihr heiligen Tiere, insbesondere durch den Storch (Adebar d. i. Odemträger, Lebensbringer) auf die Erde wieder herab. Unter den von der Holda gehüteten Seelen der Verstorbenen hat man an die am Himmel dahinziehenden Schäfchen zu denken. Diese Vorstellung wurde dann auf die Erde lokalisiert und so entstand die Ammenrede, dass die neugeborenen Kinder vom Storche aus einem schönen Garten unter einem Brunnen gebracht würden. Wegen der lebenerneuernden und wiederverjüngenden Kraft hat Holdas Brunnen den Namen Jungbrunnen erhalten. Schambach und Müller verzeichnen in ihrem Werke: Niedersächsische Sagen und Märchen S. 59. f. noch viele solcher Brunnen, die als Kinderbrunnen gelten. So kommen in Odagsen die Mädchen aus dem Tünnekenborn, die Knaben aus dem Wellenborn. Auch Vardeilson hat einen besonderen Kinderbrunnen „unter der steinkûle“ und nicht weit davon auch einen Mädchenbrunnen in einem Bache. Jn Holzerode kommen die Kinder aus dem Glockenborn und aus dem Rattenstein, einem Felsen in einer kleinen Höhle. Nach einer Sage holt eine Wasserjungfer die neugeborenen Kinder aus einer Quelle, die sich zwischen der Papiermühle bei Kleinen-Lengden und dem Eichenkruge befindet. In den Ilkenborn sollen die Kinder noch heute Brot, Zwieback und Blumen werfen als Gaben für die neugeborenen Kinder, die darin sitzen. Desgleichen liessen früher die Mütter und Mägde ihre Kinder Kuchen oder Zwieback in den Reinhardsbrunnen bei Göttingen werfen oder taten es auch selbst.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir uns die auf das Wasser des Lebens bezüglichen Märchen, soweit dieselben uns bekannt sind, in ihren Grundzügen vergegenwärtigen.

An erster Stelle verweisen wir auf das bekannte Märchen Nr. 97 bei den Brüdern Grimm in den Kinder- und Hausmärchen. Ein König liegt krank darnieder, alle Medizin vermag ihn nicht wiederherzustellen, nur

das Wasser des Lebens kann ihm helfen. Die beiden ältesten Söhne, die sich aufmachen, den Gesundheit verleihenden Trank zu holen, werden aber durch einen Zwerg wegen ihres hochmütigen Betragens in eine enge Schlucht eingesperrt, nur der jüngste, der bescheiden ist. erfährt von dem Zwerge, wo sich die Lebensquelle befindet. Sie quillt in dem Hofe eines verwünschten Schlosses. Um zu ihr zu gelangen, gibt ihm der Zwerg eine Rute und zwei Laib Brot mit; mit jener soll er dreimal an das eiserne Tor schlagen, bis es aufspringe, mit diesen soll er die vor dem Tore lagernden Löwen speisen. Das Wasser soll er noch vor 12 Uhr schöpfen, sonst schlage das Tor wieder zu, und er könne nicht mehr heraus. Der Prinz befolgt genau die Ratschläge des Zwerges. Eine Prinzessin, die durch seinen Kuss entzaubert wird, zeigt ihm den Weg nach der Quelle. Nachdem er einen Becher aus ihr geschöpft hat und wieder aus dem Schlosse tritt, schlägt die Glocke gerade zwölf und das Tor kracht so heftig zu, dass ihm noch ein Stück von der Ferse abgequetscht wird. Auf der Heimreise vertauschen ihm aber seine beiden Brüder, die der Zwerg auf seine Bitte wieder losgelassen, während er schläft, das Wasser des Lebens mit bitterem Meerwasser. Wie er dem Vater das Wasser reicht, und dieser etwas davon gekostet, wird dieser noch kränker als zuvor. Bald darauf erscheinen die beiden älteren Brüder mit dem wirklichen Wasser des Lebens vor dem Vater, dessen Genuss ihn auf einmal umwandelt. Die Krankheit ist verschwunden, und er ist stark und gesund wie in seinen jungen Tagen. Da die beiden älteren Brüder ihren jüngsten beim Vater anklagen, er habe ihn vergiften wollen, so wird das Todesurteil über ihn gesprochen, er soll heimlich erschossen werden. Ein Jäger, von Mitleid ergriffen, führt aber den Befehl des Königs nicht aus und so bleibt der Prinz am Leben. Nach einem Jahre wird der Betrug entdeckt. Während die beiden älteren Brüder schon im Begriff stehen, sich mit der entzauberten Prinzessin zu vermählen, lenken sie von der goldenen glänzenden Strasse zu ihrem Schlosse ab und reiten rechts nebenher, weshalb sie zu ihr nicht eingelassen werden, nur der jüngste reitet mitten darüber und erhält als der wahre Held ihre Hand. — In gleicher Weise unternehmen in einem paderbornschen Märchen bei Grimm III, S. 177 drei Prinzen die Reise nach dem verzauberten Schloss mit dem Lebenswasser, sie hegen aber keine feindliche Gesinnung gegen einander. Durch einen Zwerg erhalten sie Kunde von dem Schlosse. Sie können jedoch nur in dasselbe gelangen, nachdem ein jeder sich drei Federn von einem Falken, der dreimal des Tages geflogen kommt und jedesmal eine fallen lässt, erbeutet. Um in den Besitz des Lebens-

wassers zu kommen, müssen sie einen Kampf mit einem siebenköpfigen Drachenungeheuer bestehen. Die beiden älteren unterliegen in diesem Kampfe und werden in Steine verwandelt, der jüngste aber schlägt mit einem Schlage die sieben Köpfe des Drachen ab und empfängt dafür das kostbare Wasser; ausserdem wird ihm noch die Königstochter des Zauberschlosses als Gemahlin zu Teil. Auf Bitten des jüngsten Prinzen werden aber auch die beiden älteren wieder ins Leben zuzückgerufen. — In einem hannöverischen Märchen bei Grimm III, S. 177 befindet sich das Wasser des Lebens in dem Keller eines Zauberschlosses, das nur in der Zeit von 11—12 Uhr zu sehen ist, hernach versinkt es ins Wasser. Von den drei Prinzen eines Königs gelingt es wieder nur dem jüngsten, das Schloss aufzufinden und für den kranken König das Wasser zu schöpfen. Die verschiedensten Wesen, wie Hasen, Füchse, Winde, werden von einem Riesen, an den sich der Prinz gewendet, zu Rate gezogen, um Bescheid zu geben, wo das Zauberschloss liegt, sie vermögen es aber nicht, nur dem Nordwinde ist der Ort bekannt. Dieser erhält den Auftrag, den Königssohn dahin zu bringen. Kaum ist der Prinz wieder zum Tore hinaus, so verschwindet das Schloss. Die Entzauberung der Prinzessin erfolgt mit dem Schöpfen des Lebenswassers. — Nach einem andern Grimmschen Märchen Nr. 60 macht mit dem Lebenswasser der Wasserpeter nicht nur seine drei Tiere, die durch die Haare einer Katze umgekommen sind, wieder lebendig, sondern auch seinen Bruder, den Wasserpaul, den er aus Eifersucht getötet hat. In einem hessischen Märchen heissen die beiden Brüder Johannes und Kaspar Wassersprung, nur wird letzterer, der im Kampfe mit einem Drachen das Leben verloren, nicht durch das Wasser des Lebens, sondern durch den Saft einer Eiche wieder vom Tode erweckt, dessen sich die Ameisen bei ihren ums Leben gekommenen Gefährten bedienen. In Linas Märchenbuch von A. L. Grimm (S. 191 bis 311) führen die beiden Zwillinge die Namen Brunnenhold und Brunnenstark; bei Pröhle, Kindermärchen Nr. 45 heissen sie Glücksvogel und Pechvogel. Einige Abweichungen enthält das von Th. Vernaleken in der Germania Bd. XXVII. (XV. der neuen Reihe) S. 103 f. mitgeteilte Märchen aus Schrattenthal (Retzer Kreis in Niederösterreich). Da unternehmen es fünf Söhne, ihrem königlichen Vater, der am Siechtum darnieder liegt, das Wasser des Lebens zu verschaffen, doch nur dem jüngsten von ihnen gelingt es, dasselbe nach verschiedenen Abenteuern, die er als Vogelhirte, Kammerdiener und Stalljunge ausgeführt, durch die Hilfe eines Bären zu erhalten. Auf dem Rückwege finden ihn seine vier Brüder und nehmen ihm das Wasser des Lebens mit noch anderen Schätzen und

eilen zu ihrem Vater, aber es hat sich zu Eis verwandelt und bleibt ohne Wirkung, bis der Finder selbst nach Hause kommt. Aus Dankbarkeit übergiebt der Vater dem treuen Sohn das Reich, das er mit dem Bär, der sich, nachdem ihm auf seine Bitte das Haupt abgeschlagen worden, ebenfalls in einen Königssohn verwandelt hat, gemeinschaftlich regiert, während seine vier anderen Brüder des Landes verwiesen werden.

Mit verschiedenen Abweichungen erzählt den Vorgang das Märchen Nr. 53: Die Erlösung aus dem Zauberschlosse (s. österreichische Kinder- und Hausmärchen von Th. Vernaleken, S. 304 ff.). Auf der Tür der Quelle, die sich in einem grossen Garten befindet, stehen die Worte: „Die Quelle in diesem Garten heilt alle Krankheiten.“ In dem Schlosse neben dem Garten liegt alles verzaubert in tiefem Schlafe, auch die schöne Prinzessin. Ein blind gewordener Graf erfährt eines Tages, dass er nur durch das Wasser der Wunderquelle wieder gesund werden kann, aber von seinen drei Söhnen, die er danach ausschickt, hat nur der Jüngste das Glück, eine Flasche davon zu füllen, bei den beiden älteren verschwindet allemal das Wasser in dem Augenblicke, wenn sie das Gefäss hineinstecken. Auf der Rückreise wird der jüngste Bruder von den älteren in einem Walde ermordet, und um jede Spur von dem Morde zu verwischen, machen sie ein Feuer und werfen ihn in dasselbe. Doch da kommen die drei dankbaren Tiere, Hirsch, Adler und Schwein, die auf ihre Bitten früher einmal von ihm nicht erschossen worden, und machen ihn durch allerlei Salben und Kräuter wieder gesund. Bald meldet sich die erlöste Prinzessin und fordert den Grafen auf, dass derjenige seiner Söhne, der in ihren Zimmern gewesen wäre, auf einem mit Diamanten bestreuten Weg zu ihr komme. Es versuchen dies zunächst die beiden älteren, sie werden aber von ihr, weil sie vom Wege abbiegen, nicht angenommen, endlich erscheint der jüngste, der bei einem Bauer sich verdingt hat, er ist der rechte Held und erhält die Hand der Prinzessin.

In verschiedenen Variationen begegnen wir dem Märchen auch bei andern Völkern. In den Grundzügen stimmt das Märchen schon mit dem von Eulampios in seinem Amarantos S. 76 ff. mitgeteilten *Τ'ἀθάνατο νερό* überein. (S. B. Schmidt, Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder, Leipzig, 1877, S. 233.) Das Unsterblichkeitswasser, das ein Königssohn für seinen kranken Vater holt, sprudelt hier am Ende der Welt hinter zwei hohen, bald auseinandergehenden, bald wieder zusammenschlagenden Bergen. In 1001 Nacht lesen wir das Märchen unter der Aufschrift: Die beiden neidischen Schwestern (bei Weil: 617.—637. Nacht,

bei Habicht 426.—436. Nacht). Das belebende Wasser befindet sich hier auf einem Berge, der aber nur unter grossen Gefahren zu erreichen ist und schon manchem das Leben gekostet hat, auch die beiden Brüder der Prinzessin, Bahman und Perwis haben bereits ihr Leben verloren, indem sie alle in schwarze Steine verwandelt worden sind. Da macht sich die ritterliche Prinzessin selbst auf den Weg nach dem Berge. Durch eine von einem Derwisch ihr gegebene Kugel[1]), die vor ihr her rollt, gelangt sie an den Berg und lässt sich beim Hinaufsteigen durch das von allen Seiten sie umtönende unsichtbare Spottredengewirr nicht zurückschrecken, hat sie sich doch, wie einst Odysseus beim Gesange der Sirenen, die Ohren mit Baumwolle verstopft. Nachdem sie glücklich den Gipfel des Berges erreicht hat, bringt sie sich zunächst in den Besitz von den drei Wunderdingen, die ihr eine alte Fromme zur Vervollständigung ihres Glücks ans Herz gelegt, den sprechenden Vogel Bülbülhesar, der die Eigenschaft besitzt, alle Singvögel der Umgegend an sich zu locken, den singenden Baum, dessen Blätter Zungen und Kehlen sind, und das goldgelbe Wasser, von dem man nur einen einzigen Tropfen in ein Becken auszugiessen braucht, um den schönsten Springbrunnen zu erhalten. Mit Hilfe des Wundervogels gewinnt sie dann auch das Wasser in dem Kruge. Beim Heruntersteigen des Berges besprengt sie alle schwarzen Steine damit und sie werden zu lebendigen Menschen. Als die Brüder wieder lebend vor ihr stehen und sie dieselben fragt, was sie hier am Berge gemacht, antworten sie, dass sie geschlafen haben. „Ja wohl", versetzt die Prinzessin, „aber ohne mich würde euer Schlaf auch fortdauern und hätte vielleicht bis zum Tage des Gerichts gewährt". Voller Freude kehren hierauf alle nach den Ländern zurück, woher sie gekommen waren.

In enger Verwandtschaft mit dem orientalischen Märchen steht das italienische bei Gi. Francesco Straparola 4, 2, nur fehlt hier das lebenspendende Wasser. An Stelle desselben tritt aber eine Feder des glänzend grünen Vogels, mittelst deren die Prinzessin Serena ihre beiden in Marmorsäulen verwandelten königlichen Brüder, Acquirino und Fluvio, wieder belebt, indem sie mit derselben ihre Augen berührt. Das erwähnte tanzende Wasser dagegen ist ebenso wie in dem Märchen in 1001 Nacht nur ein kosmetisches Wasser, das der Prinzessin noch grössere Schönheit verleiht, als sie schon besitzt. — Ganz in der Art wie das Märchen in

[1]) Die Kugel erinnert an den lichtspendenden Stein oder das Amulet, das Alexander auf seinem Zuge nach dem Lebensquell im Lande der Finsternis zur Auffindung des Weges dem Propheten Chidher oder dem Aristoteles überreicht.

1001 Nacht und bei Straparola ist das griechische bei Hahn Nr. 69. Das Lebenswasser ist auf einem Berge, der sich jeden Mittag öffnet, und wer schnell genug ist, aus ihm zu schöpfen und wieder herauszukommen, bevor sich der Berg schliesst, der kann Tote wieder zum Leben erwecken. Nachdem zwei Prinzen ihrer Schwester den musikmachenden Zweig, sowie einen Zauberspiegel[1], in dem sie alle Städte, Dörfer, Länder und Prinzen sehen kann, verschafft, sollen sie ihr noch den Dikjeretto holen, der ihr sagt, was die Menschen auf der ganzen Welt sprechen, weil er alle Sprachen versteht, die es auf der Welt giebt. Als jedoch die Brüder der Blick des Vogels traf, wurden sie sofort zu Stein. An zwei Hemden, die kohlschwarz geworden, erkennt die Prinzessin den Untergang ihrer Brüder, sie macht sich daher selbst auf den Weg und es gelingt ihr, sich des Vogels zu bemächtigen; von ihm erfährt sie nicht nur, wo ihre Brüder sind, sondern auch den Ort der Quelle des Lebenswassers. Wie sie sich aber auch beeilte, es schloss sich der Berg doch so dicht hinter ihr, dass ein Stück ihres Kleides eingezwängt wurde. Die Prinzessin besann sich aber nicht lange, sondern schnitt das Stück mit ihrem Schwerte ab; nun ging sie dahin, wo ihre Brüder standen, besprengte sie mit dem Wasser des Lebens und sofort wurden sie wieder lebendig und dehnten und reckten sich, wie einer, der vom Schlaf erwacht, und riefen: „Ach, wie fest haben wir geschlafen und wie leicht sind wir aufgewacht!“ Darauf besprengte sie alle anderen Königs- und Fürstensöhne, welche bereits früher durch den Blick des Wundervogels versteinert worden waren, und machte sie wieder lebendig. — Ganz ähnlichen Sachverhalt zeigt das Märchen bei J. Zingerle, Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland, S. 157 ff. Die neidische Schwester, die dem Grafen nach der Einkerkerung ihrer Schwester die Wirtschaft führt, verlangt von dem jüngeren Sohn des Grafen, er soll ihr drei Dinge schaffen, den Vogel Phönix, das Wasser des Lebens und die Wunderblume, damit würde er ihre eine grosse Freude bereiten. Da sie wusste, mit wie vielen Gefahren das Herbeischaffen dieser Dinge verbunden war, so hoffte sie, dass er dabei zu Grunde gehen würde. Das Wasser des Lebens befand sich hinter einem stockfinsteren Walde gegen Sonnenaufgang in einem Teiche, der von einem Drachen bewacht wurde. Ein Fuchs begleitete ihn auf dem Wege dahin. Da dieser sich

[1] Dieser Zauberspiegel erinnert an den Zauberspiegel des Elias, der dieselbe Eigenschaft besass. Er gehörte mit zu den sieben Wunderdingen, um dessen Besitz die alten Könige Persiens wunderliche Abenteuer nach dem fabelhaften Gebirge Kaf unternahmen. Alexander und Aristoteles bedienten sich des Zauberspiegels.

zuerst dem Drachen näherte, so fuhr dieser auf ihn los und verfolgte ihn aufs hitzigste; während dessen aber schlich sich der Jüngling zum Teiche, füllte sich den Krug mit Wasser und eilte auf der anderen Seite über Stock und Stein davon, bis er mit dem Fuchse wieder zusammentraf, der ihn auch wieder aus dem Walde leitete. Durch das Lebenswasser wurde der kranke Graf wieder gesund und fühlte sich stärker und besser als jemals. Am Ende kommt der Betrug an das Tageslicht, der Graf erkennt in dem Jünglinge seinen Sohn und spricht über die Rabenschwester das Todesurteil aus. Später gesellt sich zum Glück des Grafen noch die Wiederkehr seiner schönen Frau, die er für längst gestorben wähnt. Sie war von der Schwester in den Fuchs verwandelt worden; mit der Tötung des Fuchses durch den Jüngling aber war der Zauber gebrochen. Verschiedenes Eigentümliche enthält das sizilianische Märchen bei Gonzenbach II, S. 54 ff. Das Lebenswasser quillt hier in der Unterwelt in einem Brunnen eines schönen Gartens und tropft aus ihm als der Schweiss der Frau Fata Morgana. Es ist kein lebenspendendes, sondern nur ein gesundheitverleihendes Nass. Der Blinde, der damit seine Augen wäscht, wird wieder sehend. Als solches tut es die Wirkung an einem Könige, der von vielem Weinen um den angeblichen Tod seines jüngsten Sohnes blind geworden ist. Mit Hilfe eines Pferdes, in dem der Bruder der Fata Morgana verzaubert steckt, gewinnt es unter grossen Gefahren der jüngste Sohn; die beiden älteren Brüder aber rauben es ihm unterwegs und bringen es dem Vater. Schliesslich aber kommt der wahre Sachverhalt, dass nicht die älteren Brüder, sondern der jüngste das Wasser gefunden, an den Tag: jene verlieren den Tron, während ihn dieser erhält und sich mit der Fata Morgana verheiratet.

In einem griechischen Märchen aus Zakynthos bei B. Schmidt S. 123 f. rettet eine Tochter, deren Vater, ein Fischer, dem Teufel für grosse Schätze seine zwei Kinder als Gemahlinnen überlassen, durch Besprengung mit dem Lebenswasser aus einer Flasche nicht nur ihre versteinerte Schwester, sondern auch alle die Frauen, die mit ihr versteinert in einem Zimmer dastanden. Der Teufel wohnt in der Unterwelt. Ein Greis am Eingange zeigt ihr den Weg zu ihm, der mit grossen Gefahren verbunden ist. Die Schwester war durch eine Ohrfeige des Teufels in Stein verwandelt worden, weil sie einen ihr zum Mittagsmahle dargereichten Menschenfuss nicht verzehrt, sondern auf den Mist geworfen hatte.

Nicht mehr in der ursprünglichen Form, sondern schon im Uebergange mit einer anderen Gruppe von Märchen begriffen, tritt uns das

Lebenswasser in einem magyarischem Märchen: Die dankbaren Tiere bei G. v. Gaal S. 175 ff. entgegen. Hier hört der von seinen beiden Brüdern schmählich verlassene Ferkó, nachdem sie ihn geblendet and obendrein ein Bein gebrochen, auf einem Hügel mit einem Hochgericht, wie ein Rabe dem anderen von einem Teiche in der Nähe erzählt, wer sich darin bade, der werde frisch und gesund, wenn er gleichwol dem Tode im Rachen sässe; und wer sich die Augen mit dem Taue wüsche, der auf den Hügel falle, dessen Gesicht werde so scharf, wie des Adlers Augen, wenn er auch blind wäre von Jugend auf. Ferkó erhielt durch den Tau das Licht seiner Augen wieder und durch das Baden im Teiche fühlte er sich kräftig und gesund. Er nahm von dem Wasser ein Krüglein voll mit sich und setzte seine Reise fort. Unterwegs heilte er damit einen hinkenden Wolf, eine Maus, deren Vorderbeine in einem Fangeisen gebrochen waren und eine Bienenkönigin mit einem zerrissenen Flügel. Ferkó kam dann in ein fremdes Königreich auf eine Burg und bot dem Könige seine Dienste an, wo er mit seinen Brüdern wieder zusammentraf. Diese erschraken über seine Ankunft und wollten ihn aus dem Wege räumen. Sie redeten dem Könige ein, er wäre ein böser Zauberer, der die Absicht habe, die schöne Prinzessin im Turme zu entführen. Der König gab ihm deshalb auf, drei Dinge zu verrichten, nämlich in einem Tage eine Burg zu erbauen, die noch viel schöner sei als die seine, sodann alle von der Ernte liegen gebliebenen Getreidekörner auf den Feldern im Umkreise der Königsstadt auf einen Haufen zusammenzulesen, endlich die Wölfe des ganzen Landes auf einen Hügel zusammenzutreiben. Ferkó löste die erste Aufgabe mit Hilfe der Bienenkönigin, die zweite mit Hilfe der Maus und die dritte mit Hilfe des Wolfes. Nachdem die Wölfe den König und die falschen Brüder aufgefressen, befreite Ferkó die schöne Prinzessin aus dem Turme und vermählte sich mit ihr.

In dem walachischen Märchen Nr. 10 bei Schott befreit Petru Firitschell eine Prinzessin, indem er einen zwölfköpfigen Drachen erlegt, dem sie zum Frasse ausgesetzt ist; ein neidischer Zigeuner aber tötet ihn und spielt sich als Retter auf. Doch drei Tiere, ein Fuchs, ein Wolf und ein Bär, bringen aus Dankbarkeit den Toten wieder zum Leben, weil er dereinst auf ihr Bitten im Walde nicht den Pfeil auf sie abgedrückt hat. Der Fuchs bringt von einer Schlange ein wunderbares Kraut, durch das Kopf und Rumpf wieder angeheilt werden, und der Wolf schafft das Wasser des Lebens herbei, durch das der Körper wieder zum Leben kommt. Durch Vorzeigen der Drachenzunge bewährt Petru Firitschell

sich vor dem Kaiser als der wahre Sieger und erhält die schöne Prinzessin als Frau.

Mancherlei eigentümliche Abweichungen bieten zwei griechische Märchen. In dem einen bei Hahn No. 6: „Vom Prinzen und seinem Fohlen“ holt ein als Gärtner verkappter Prinz für seinen erblindeten königlichen Schwiegervater das Wasser des Lebens, weil er nach dem Ausspruche der Aerzte durch kein anderes Heilmittel geheilt werden kann. Er füllt eine Flasche davon; unterwegs begegnen ihm seine beiden Schwäger, die auch die Quelle des Lebenswassers für den König suchen; sie erhalten von ihm gemeines Wasser. Dieselben kommen zuerst zum König, doch so oft er sich auch damit bestreicht, das Sehvermögen will nicht zurückkehren. Als schliesslich der Schwiegersohn das wirkliche Lebenswasser bringt, will der König gar nichts davon wissen, erst auf vieles Zureden seiner Tochter lässt er sich bewegen, davon Gebrauch zu machen. Beim erstmaligen Bestreichen sah er schon ein klein wenig, beim zweiten Male besser und beim dritten Male sah er vollkommen. Da umarmte der König seinen Schwiegersohn und wollte ihn von nun an als wirklichen Sohn anerkennen, dieser aber ging nur unter der Bedingung darauf ein, dass er ihm den Weg von seiner Gärtnerhütte bis zum königlichen Schlosse mit lauter Goldstücken bedecken lasse. Dies geschah. Darauf hüllte sich der Sohn in das Gewand des Meeres und der Wellen, stieg auf sein Fohlen und ritt auf dem Goldwege nach dem Königsschlosse, wo er mit grossen Ehren empfangen wurde.

In dem andern Märchen (bei Hahn II, S. 194 f.) hat eine Prinzessin bekannt machen lassen, nur denjenigen heiraten zu wollen, der ihr das Wasser des Lebens bringe, um sich damit zu waschen. Das Wasser befindet sich in einem Berge, der sich so schnell wie der Blitz öffnet und ebenso schnell wiederschliesst. Schon viele waren nach ihm ausgegangen, aber vergebens. Eines Tages trat ein Jüngling vor den König und bat ihn um die Erlaubnis, das Wasser holen zu dürfen. Mit wunderbarer Schnelligkeit, die er einem Adler als Gegenleistung für einen Dienst verdankte, ausgerüstet, begab er sich auf den Weg. Als er an den Berg kam und rief: „Adler mit deinen Flügeln!“, erhielt er sofort Flügel, und mit diesen schoss er, so schnell er konnte, durch den Spalt des Berges, füllte seine Kürbisflasche mit dem Wasser des Lebens und flog ebenso schnell wieder zurück, als sich dieser wiederöffnete. Er brachte der Prinzessin heimlich das Wasser und sie wurde seine Gemahlin.

In einigen Märchen erscheint neben dem Lebenswasser noch die Unsterblichkeitsfrucht in der Gestalt eines Apfels. Wir haben in dieser

Verbindung sicher einen Nachklang der in den Mythologien der meisten Völker wiederkehrenden Vorstellung, dass die Götter zur Erhaltung ihres Lebens eines Trankes und einer Speise bedurften.

Wir verweisen in dieser Beziehung auf drei Märchen. So sucht in einem Märchen aus Syra (bei Hahn II, S. 279 ff.) eine Mutter auf den Rat des Drakos, mit dem sie sich verheiratet, ihren Sohn dadurch aus dem Wege zu schaffen, dass sie sich krank stellt und von ihm verlangt, zuerst das Wasser des Lebens, sodann den Apfel des Lebens zu holen. Der Jüngling kommt auf dem Wege nach dem Wasser des Lebens in eine Hütte zu einer Alten, die aber eine Schicksalsgöttin ist; sie zeigt ihm einen Berg, der sich jeden Tag um die Mittagszeit öffnet. Sie sagt ihm, wenn er hinein komme, werde er viele Quellen sehen und jede werde rufen: „Schöpfe aus mir! Schöpfe aus mir!“ er solle aber warten, bis er eine Biene fliegen sehe, dieser müsse er nachgehen und von der Quelle Wasser schöpfen, bei welcher sie sich hinsetze; schöpfe er aus einer anderen, so sei er verloren. Der Jüngling befolgt den Rat der Alten und kehrt mit dem Wasser zu ihr zurück; diese jedoch vertauscht es in der Nacht, wo er bei ihr herbergt, und stellt ihm dafür gemeines Wasser hin. Ebenso gelingt es dem Jüngling, durch die Alte den Apfel des Lebens in einem Garten zu erhalten, den dieselbe aber auch mit einem gewöhnlichen austauscht. Da die Mutter weder durch den einen, noch durch den andern Auftrag ihren Zweck erreicht hatte, so greift sie jetzt zu einer andern List. Sie entlockt ihm nämlich das Geheimnis seiner Stärke, die in drei goldenen Haarlocken sitzt. Sie schneidet ihm während des Schlafes dieselben ab, worauf der Drakos ihm den Kopf abschlägt. Rumpf und Kopf werden von beiden in einen Sack getan und auf das Pferd des Sohnes gebunden, das damit schnell nach dem Hause der Alten läuft, die sogleich ahnt, was geschehen ist. Sie breitet ein Tuch auf die Erde, legt den Körper des Jünglings darauf, und sofort kehrt das Leben in die Glieder zurück; darauf giebt sie ihm den Apfel des Lebens und nach dessen Genuss steht der Jüngling auf und ist so vollkommen gesund und munter wie früher.

Hahn teilt S. 283 f. noch eine Variante aus Witzo in Epirus mit. Zufolge dieser beschliesst eine Prinzessin, die ebenfalls in einem Liebesverhältnis mit einem Drakos lebt, ihren Bruder dadurch aus dem Wege zu schaffen, dass sie sich krank stellt und ihn bittet, ihr das Wasser des Lebens zu holen. Der Prinz wendet sich an die Elfinnen, die durch einen Pfiff alle Dohlen versammeln und sie fragen, wer von ihnen das Wasser des Lebens holen wolle. Eine hinkende Krähe erbietet sich

dazu; sie schafft es aus einem Berge herbei, der sich öffnet und schliesst. Die Elfen aber geben dem Prinzen nur die Hälfte des Wassers, die andere behalten sie für sich. Durch das Abschneiden von drei goldenen Haaren tötet die Prinzessin später aber doch noch ihren Bruder, und der Drakos zerschneidet ihn in Stücke und macht aus ihnen dem Hengste des Prinzen einen Sattel. Der Hengst läuft zu den Elfinnen, und diese beleben den Prinzen mit dem zurückbehaltenen Wasser des Lebens. — In verwandtschaftlichem Zusammenhange mit den deutschen Märchen steht das Märchen im Schwedischen bei Hyltén-Cavallius und Gl. Stephens (deutsch von Oberleitner, Wien 1848): „Das Land der Jugend" S. 191 ff. Durch eine alte Wahrsagerin erfährt ein greiser König eines mächtigen Reiches, der sich zu sterben fürchtet, wie er durch das Zauberwasser und die Aepfel im Lande der Jugend von neuem seine Gesundheit und Jugend wiedergewinnen könne. Vergeblich bemühen sich seine beiden älteren Söhne um die kostbaren Gaben, nur der jüngste hat das Glück, weil er den Versuchungen auf der Reise Widerstand leistet, sie in seinen Besitz zu bringen. Von der Beherrscherin der vierfüssigen Waldtiere gelangt er durch den Wolf zur Beherrscherin der Vögel, von dieser durch den Adler wieder zur Beherrscherin der Fische und von dieser durch den Walfisch endlich in das Land der Jugend. Das Lebenswasser sprudelt als herrliche Quelle in dem grossen Saale eines verzauberten Schlosses, und gleich daneben steht auch der Apfelbaum mit den verjüngenden Früchten. Er tritt gerade noch zur rechten Zeit aus dem Schlosse, ehe alles erwacht; die schöne Prinzessin desselben hat er nur flüchtig gesehen. Nachdem er durch dieselben Tiere wieder den Rückweg angetreten, trifft er mit seinen beiden Brüdern zusammen, die ihm aus Neid und Missgunst die erbeuteten kostbaren Gaben mit gewöhnlichen vertauschen. Als er zu Hause ankommt, erweisen sich daher das Wasser sowol wie die Aepfel als kraftlos, der König bleibt alt und grau, wie er gewesen. Anders verhält es sich, als die beiden älteren Brüder dem Vater das echte Wasser und die echten Aepfel darreichen, da geht sogleich eine mächtige Veränderung mit ihm vor. Sein graues Haar wird blond, der Mund füllt sich voll Zähne, alle Runzeln verschwinden, kurz, er steht vor ihnen wie ein schöner Jüngling. Der Vater lässt hierauf den jüngsten Sohn wegen seiner Falschheit in die Löwengrube werfen, während er sich gegen die beiden älteren dankbar erweist. Durch dankbare Tiere wird aber der jüngste aus der Löwengrube gerettet und am Leben erhalten. Nach einiger Frist aber wird durch die Prinzessin, die durch das Holen des Wunderwassers und der

Jugendäpfel entzaubert worden und nun ihren Gemahl sucht, das heimtückische Gebaren der beiden älteren Brüder entlarvt und der jüngste, der auf goldenem Wege zu ihrem Schiffe reitet, erhält ihre Hand. Ganz ähnlich erzählt den Vorgang das russische Märchen: „Tschurilo Plenkowitsch“, deutsch von Johann Richter. Vergl. O. L. B. Wolff, Die schönsten Märchen aller Zeiten und Völker, Leipzig 1850. S. 243 ff.

In verschiedenen Märchen steht das Wasser des Lebens, wie schon oben erwähnt, zugleich mit dem Wasser des Todes in Verbindung. Jemand erhält den Auftrag, beides zu holen. So in einem Märchen bei Wenzig, Westslawischer Märchenschatz, Leipzig 1857, S. 144 ff. Da stellt sich eine Mutter krank und befiehlt ihrem Sohne, nachdem sie ihn dreimal sieben Jahre zu seiner Stärkung gesäugt, später sich aber mit einem Drachen verheiratet hat und nun den Sohn aus der Welt schaffen will, ihr zu Genesung das Wasser des Lebens und des Todes zu holen. Der Sohn, von aufrichtiger Liebe der Mutter zu helfen, getrieben, wendet sich an die heilige Nedělka. Diese giebt ihm zwei Krüge und ihr Ross Tatoschik, das ihn zu zwei Bergen trägt, unter denen das Wasser des Lebens und des Todes entspringt. Der rechte Berg, wo das Wasser des Lebens sprudelt, öffnet sich mittags, der linke Berg dagegen, wo das Wasser des Todes steht, öffnet sich mitternachts. Dem Sohne gelingt es, das Wasser aus beiden Bergen in seine Krüge zu schöpfen, jedoch wären ihm bald, als der Berg, unter dem das Wasser des Todes stand, krachend niederfiel, die Hände abgeschlagen worden. Die heilige Nedělka bewahrt aber das vom Jüngling gebrachte Wasser und gibt ihm anstatt desselben zwei Krüge gewöhnlichen Wassers. Schliesslich findet der Jüngling doch noch den Tod. Seine Mutter windet nämlich eine Schnur um ihn, die ihm tief ins Fleisch schneidet und ihn wehrlos macht. Der Drache schlägt ihm darauf den Kopf ab und zerhaut seinen Leib in Stücke. Die Mutter nimmt ihm das Herz heraus, bindet den Leib zusammen und hängt das Bündel Tatoschik um, indem sie spricht: „Hast du ihn als Lebenden getragen, trag' ihn auch als Toten, wohin es dir beliebt.“ Das Pferd trägt ihn zu seiner Herrin Nedělka, die sofort das Vorgefallene weiss. Sie fügt alsbald den Leib zusammen und wäscht ihn mit dem Wasser des Lebens, der Jüngling gähnt, streckt sich und steht lebend und gesund auf. „Ach, wie lange habe ich geschlafen!“ sagt er. „Du hättest in Ewigkeit geschlafen, wenn ich dich nicht aufgeweckt!“ antwortet ihm die Heilige. Ebenso verfährt Nedělka mit dem später gebrachten Herzen. Nachdem sie es mit dem Wasser des Todes und des Lebens gewaschen, befahl sie dem Vogel Pelikan, es dem Jüngling an der rechten Stelle einzusetzen.

Hinsichtlich der Märchen, die neben dem Wasser des Lebens und dem Wasser des Todes noch von einem Wasser der Schönheit berichten, ist besonders merkwürdig das Märchen bei Wolf No. 54: „Die Königstochter im Berge Muntserrat.“ Da springen in dem weit über dem Meere liegenden Berge Muntserrat, in den sich der kranke König Karlequintes im Traume eingeschlossen sieht, vor einem stolzen Schlosse drei Brunnen: der Brunnen der Schönheit, der Brunnen des Lebens und der Brunnen des Todes. Wenn nun jemand ihm das Wasser aus dem Brunnen des Lebens und des Todes hole, so werde er wieder gesund werden. Nachdem die beiden ältesten Söhne sich vergeblich um das Wasser bemüht haben und gar nicht zurückgekehrt sind, gelingt es dem jüngsten, mit Hilfe eines grauen Männchens den Weg nach dem Berge zu finden. Als er vor dem Berge steht, tut sich derselbe mit einem Krach auf, als sollte die Welt untergehen, und vor seinen Augen liegt das schönste Schloss, ganz von Gold bis zu den Ziegeln auf dem Dache und die Fenster glänzen wie Diamanten. Vor dem Schlosse sind auch die drei Brunnen; im Brunnen der Schönheit wäscht er sich, wie ihm das graue Männchen geraten, wodurch er noch tausendmal schöner wird, als er schon ist, und aus dem Brunnen des Lebens sowie aus dem Brunnen des Todes schöpft er je eine Flasche voll. Gern hätte er sich noch die Herrlichkeiten im Innern des Schlosses besehen, vor allem wäre er gern der Prinzessin näher getreten, die in einem Zimmer schlief, wenn ihn nicht eine innere Stimme gemahnt hätte, wiederaufzubrechen. Auf der Rückreise zur See vertauschen seine Brüder, mit denen er zusammentrifft, während er schläft, das Wasser des Lebens und der Schönheit mit zwei Flaschen Seewasser, indem sie auf die Flasche mit dem Wasser des Todes schreiben: „Wasser des Lebens.“ Zu Hause angekommen, raunen die älteren Brüder dem kranken Vater heimlich zu, sich vor dem jüngeren Bruder in acht zu nehmen, da er ihn vergiften wolle. Als daher dieser arglos das vertauschte Wasser bringt, fordert ihn der Vater auf, von ihm zuvor dem Hunde zu trinken zu geben. Kaum hat der Hund etwas davon getrunken, so stürzt er tot nieder. Infolgedessen wird der jüngste Sohn sofort vom Hofe verbannt. Hierauf erscheint der älteste Sohn mit dem echten Lebenswasser, das sofort den kranken König gesund macht; der zweite Sohn bringt darauf das Wasser der Schönheit, das auch seine Wirkung tut und den König in einen blühenden Jüngling von 18 Jahren verwandelt. Nach vielen Jahren kommt durch die Prinzessin von Muntserrat, die durch das Holen des Wassers des Lebens, der Schönheit und des Todes von ihrem Zauber erlöst worden, der

Betrug der beiden älteren Brüder an das Tageslicht, sie werden vom Vater verstossen, während der jüngste, der im Walde bei einem Förster als Jägerbursche dient, seinen Lohn empfängt. Er heiratet die Prinzessin und erhält von seinem Vater Reich und Hof.

In einiger Uebereinstimmung, wenigstens was das Suchen des Wassers des Lebens anlangt, steht endlich noch das Märchen von der Königin Wilowitt mit ihren zwei Töchtern in der Erfurter Sammlung von Kindermärchen aus mündlichen Ueberlieferungen S. 151—186. Das Wasser des Lebens befindet sich hier im Besitze einer bösen Zauberin. Ein Königssohn wird aber Herr desselben und giebt damit zuerst seinem von der Hexe verzauberten Bruder die menschliche Gestalt zurück, sodann entzaubert er auch noch die Königin Wilowitt mit ihren beiden Töchtern, die, um sie den lästigen Liebesbewerbungen zu entziehen, von einer Alten in Blumen verwandelt worden waren. — Ohne Zweifel sind die Märchen vom Wasser des Lebens geradeso wie die, welche von den unsterblich machenden Aepfeln handeln, Frühlingsmärchen. Das Wasser des Lebens ist ein Sinnbild der Lebenskraft, durch die sich in jedem Jahre die Natur neu verjüngt. Der unterirdische den Lebensquell hütende Drache ist sicher der feindselige Winter, der nicht leiden will, dass sich der Wiederverjüngungsprozess in jedem Jahre aufs neue vollziebt. Die verzauberte Jungfrau, die vom Drachen argwöhnisch bewacht wird, ist die im Winterschlaf liegende Vegetation, die sozusagen als der Genius der Natur erscheint. Ebenso wird der kranke König auf die durch den Winterfrost leidende Natur zu deuten sein. Unter dem starken und heldenmütigen Jüngling, der den Drachen tötet, das Wasser des Lebens erbeutet und sich später mit der verzauberten Prinzessin verheiratet, ist die starke Frühlingssonne, die mit ihren warmen Strahlen die Winterkälte vertreibt und die Neubelebung und Wiederverjüngung der Natur bewirkt, zu verstehen. Der in mehreren Märchen trotz des erbeuteten Wassers des Lebens doch noch getötete Jüngling endlich ist das durch die Sonne hervorgelockte junge Wachstum, das den Winterfrösten unterliegt. Der Jüngling endlich, der durch das Wasser des Lebens wiederbelebt wird und den Drachen tötet, ist die immer höher steigende Sonne, die sich durch sich selbst verjüngt und solche Kraft gewinnt, dass sie auch dem Spätwinter Trotz bietet.

Dresden.



Studien zur deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hubert Roetteken.

I. Aus der philosophischen Reflexion der ersten Jahrzehnte.

Das geistige Leben Deutschlands in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zeigt uns eine freilich mehr und mehr erstarkende pietistische Unterströmung, darüber aber in breiter Masse und in herrschender Stellung eine Richtung, die sich durch einen eigentümlichen Grundzug charakterisiert: durch das starke Zurücktreten der Gefühlsseite. Wir wollen diese Eigentümlichkeit etwas genauer betrachten und näher zu bestimmen suchen. Es liegt nahe, dass wir uns zu diesem Zwecke vor allem an die Psychologie der damaligen Zeit wenden und nachsehen, was sie uns über das Gefühl zu sagen weiss. Der massgebende Psychologe jener Jahrzehnte ist Christian Wolff, und es sei gestattet, seine Auseinandersetzungen, soweit sie hier in Betracht kommen, zunächst kurz wieder auseinanderzusetzen.

Wolff unterscheidet zwei Grundformen psychischer Tätigkeit: das Erkennen und das Begehren. Lust und Unlust haben Beziehungen zu beiden, werden aber noch durchaus zum Erkenntnisvermögen gerechnet. Das erkennen kann auf zwei verschiedene Weisen sich vollziehen: es kann ein anschauendes und ein figürliches sein. Das anschauende Erkennen operiert mit Vorstellungen der Dinge selbst, das figürliche mit Bezeichnungen der Dinge, etwa mathematischen oder chemischen Zeichen oder Worten der gewöhnlichen Sprache. Von einer Hochzeit z. B. habe ich eine anschauende Erkenntnis, wenn ich mir in meinen Gedanken als in einem Bilde vorstellen kann, wie zwei Personen ihr Versprechen,

einander zu heiraten, nach der in einem Lande üblichen Gewohnheit vollziehen; eine figürliche Erkenntnis, wenn ich durch blosse Worte oder andere Zeichen mir selbst oder anderen zu verstehen gebe, die Hochzeit sei eine feierliche Vollziehung des Versprechens, einander zu heiraten.

Eine Vorstellung, gleichviel ob Erinnerungs- oder Sinnesvorstellung, kann klar oder dunkel sein. Dunkel ist sie, wenn ich nicht im stande bin, sie von einer anderen zu unterscheiden oder mit ihr zu identifizieren. Dabei giebt es Grade der Dunkelheit: wenn ich z. B. das Erinnerungsbild einer früher gesehenen Pflanze mit einer augenblicklich vor mir stehenden vergleiche, so kann ich vielleicht noch wissen, dass die früher gesehene Pflanze eben solche Blätter hatte, wie die jetzt vor mir stehende, während ich in Bezug auf die Blüten unsicher bin. Auf je mehr Bestandteile der Vorstellung sich diese Unsicherheit erstreckt, um so dunkler ist sie. Mit dem Klarheitsgrade unserer Vorstellungen nimmt auch der Grad unseres Bewusstseins ab: im schwachen Traum, wo wir wohl noch Vorstellungen haben, aber nicht recht wissen, was wir aus ihnen machen sollen, sind wir uns unser und dessen, was uns träumt, wenig bewusst. Bei völliger Dunkelheit unserer Vorstellungen erlischt unser Bewusstsein: so im tiefen traumlosen Schlaf.

Vorstellungen sind klar, wenn ich sie von anderen unterscheiden oder mit anderen identifizieren kann. Kann ich auch noch angeben, welches die für Unterscheidung oder Identifikation massgebenden Merkmale sind, so ist die Vorstellung nicht nur klar, sondern auch deutlich. Aber nicht alle klaren Vorstellungen können in die Sphäre der Deutlichkeit erhoben werden, sondern nur solche, bei denen sich Teile unterscheiden lassen: eine einfache Sinnesempfindung, eine Farbe, ein Ton, kann sehr klar sein, bleibt aber immer undeutlich.

Lust nun ist die anschauende Erkenntnis einer Vollkommenheit und zwar sowohl einer Vollkommenheit, die ich selbst habe, als auch einer solchen, die ich ausser mir wahrnehme. Vollkommenheit ist die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen. Es muss bei solcher Zusammenstimmung etwas vorhanden sein, darin das Mannigfaltige zusammenkommt; dieses ist dann der Grund, aus dem die betreffende Vollkommenheit erkannt und beurteilt wird. Wolff spricht auch von den Regeln der Vollkommenheit, die sich aus jenem Grunde ergeben; ein Gegenstand ist um so vollkommener, je mehr er den Regeln entspricht, je mehr unter einander wieder zusammenstimmende Regeln bei ihm erfüllt sind.

Um Lust zu empfinden, genügt es nicht, dass ich nur einen vollkommenen Gegenstand oder meinen eigenen vollkommenen Zustand

warnehme, sondern ich muss die Vollkommenheit auch als solche erkennen, und das vermag ich nur dadurch, dass ich die Uebereinstimmung des Gegenstandes oder meines Zustandes mit den Regeln der Vollkommenheit warnehme. Diesen letzten Satz hat zwar Wolff meines Wissens nirgends direkt ausgesprochen, dass er aber an eine Mitwirkung der Regeln[1]) beim Zustandekommen des Gefühls gedacht hat, ergiebt sich z. B. aus seiner Erklärung der Scheinlust[2]): Es hat einer einen unrichtigen Begriff von den Regeln einer guten Rede. Wenn er nun eine Rede anhört, die in allem mit diesen Regeln übereinstimmt, so hat er seiner Meinung nach eine Erkenntnis von der Vollkommenheit der Rede. Die Lust entsteht ihm also aus einem falschen Wahne der Vollkommenheit. — Deutlich ausgesprochen hat Wolff eine genau entsprechende Ansicht bei seiner Affektenlehre.

Affekte sind merkliche Grade der sinnlichen Begierde oder des sinnlichen Abscheus und entstehen dadurch, dass ich von etwas Gutem oder Bösem eine undeutliche Erkenntnis gewinne: deutliche Erkenntnis hebt den Affekt auf und setzt an seine Stelle den freien Willen. Das Wort „sinnlich" in der angeführten Definition hat eine weitere Bedeutung als bei uns: ich kann auch nach einem guten Buche eine „sinnliche" Begierde haben, solange ich eben den Wert des Buches nicht deutlich erkannt habe. — Gut ist, was uns und unseren Zustand vollkommener macht; und ob etwas gut sei, erkennen wir vermittelst einer in uns vorhandenen Maxime[3]): „Wenn demnach der Mensch über einer vorfallenden Sache oder Begebenheit von einem Affekt eingenommen wird, so muss er sich dieselbe entweder als gut oder als schlimm vorstellen. Zu dieser Vorstellung aber wird eine Maxime erfordert, danach er das Gute oder Böse zu beurteilen pfleget. Nemlich die Erfahrung zeigt ihm die Beschaffenheit der gegenwärtigen Sache oder Begebenheit: die Einbildungskraft bringet die allgemeinen Maximen vor, darnach wir urteilen, ob etwas gut oder böse sei, und das Gedächtnis vergewissert uns derselben, und darauf stellen wir uns die gegenwärtige Sache oder Begebenheit als gut oder böse vor. Wenn man demnach deutlich erklären soll,

---

[1]) Genau genommen müsste ich sagen: unserer Vorstellungen von den Regeln. Aber Wolff selbst braucht den Ausdruck Regel auch im subjektiven Sinne, z. B. gleich an der im Text zitierten Stelle. So sei es auch mir gestattet, hier und im folgenden um der Kürze willen mich so auszudrücken. Seine Bedenken hat dieser Sprachgebrauch allerdings, worüber ich noch zu reden haben werde.

[2]) Von Gott § 405.

[3]) Von der Menschen Tun und Lassen § 192.

was in der Seele vorgeht, so ist hier ein völliger Vernunftschluss anzutreffen, daraus der Untersatz die Erfahrung ist, welche wir von der gegenwärtigen Sache oder Begebenheit haben, der Obersatz die allgemeine Maxime, darnach wir das Gute und Böse beurteilen, und der Hintersatz die Vorstellung, dadurch der Affekt erregt wird." Danach dürfen wir auch die Lust als durch einen förmlichen Schluss entstehend betrachten; die Warnehmung des vollkommenen Objekts, oder, wenn die Lust aus meiner eigenen Volkommenheit stammt: meines augenblicklichen Zustandes wäre der Untersatz, die Regel der Vollkommenheit der Obersatz, die Lust der Schlussatz.

Der Syllogismus spielt bei Wolff die Rolle des psychischen Normalvorganges und überall in unserem inneren Geschehen findet er ihn wieder. So beruht es z. B. nach Wolff auf einem Schlusse, wenn ich beim Anblick einer Taube denke: dieses ist eine Taube, oder wenn ich gemäss einem tags vorher gefassten Vorsatze früh um fünf Uhr aufstehe. Es ist aber, wie Wolff gelegentlich des letzten Beispiels ausdrücklich erklärt, nicht nötig, die einzelnen zu dem Schlusse nötigen Sätze in Worten zu denken, sondern alles bleibt im Bereich der anschauenden Erkenntnis und die mitwirkenden Vorstellungen dürfen sogar „ziemlich dunkel" sein. Durch dieses Zurückschieben des Vorganges in das Gebiet der dunkeln Vorstellungen gelingt es Wolff, seine Konstruktion mit unserer inneren Erfahrung in Einklang zu bringen; freilich vergisst er dabei, dass seiner eigenen Terminologie nach nur klare Vorstellungen mit einander identifiziert werden können, was doch zur Bildung des Schlusses nötig ist.

So also, durch die Mitwirkung ziemlich dunkler Vorstellungen, soll auch der Schluss erfolgen, dessen Ergebnis Lust oder Unlust ist. Lassen wir das gelten, so bleibt doch immer noch eine Schwierigkeit: nämlich wie ich denn in den Besitz des zu dem Schlusse nötigen Obersatzes, der Regel, komme. Für die Regeln mancher Vollkommenheit ist diese Frage freilich einfach zu beantworten: wenn ich etwa Freude haben soll an dem richtigen Gange einer Uhr, so muss ich eben erst lernen, dass die Uhr den Zweck hat, die Zeit anzugeben, und dass es folglich eine Vollkommenheit von ihr ist, wenn sie diesen Zweck möglichst genau erfüllt. Aber wenn ich mich z. B. schneide und mir das weh tut, so kann der Schmerz auch nur entstehen durch die Mitwirkung eines Obersatzes, der in diesem Falle lautet: Trennungen des Zusammengehörigen in der Haut, den getroffenen Fleischfasern u. s. w. sind Unvollkommenheiten meines Körpers. Wie komme ich in den Besitz dieses

Obersatzes? Wolff hat die Frage nirgends ausdrücklich erörtert, aber wir können doch wol auf Grund seines ganzen Systems in seinem Sinne eine Antwort geben.

Die Regel braucht natürlich nicht in der angeführten, in Worte formulierten Gestalt vorhanden zu sein. Nehmen wir nun an, ich hätte von dem Schnitt zunächst eine blosse Empfindung ohne Gefühlsbetonung, so ist diese Empfindung nichts anderes als eine Masse von Vorstellungen des Inhalts, der in begrifflicher Formulierung den ersten Terminus unserer Regel ergiebt: Trennungen des Zusammengehörigen. Denn unsere Seele stellt sich vermöge der vorherbestimmten Harmonie alles vor, was in körperlichen Dingen angetroffen wird, von dem grössten bis zu dem kleinsten, nur kann man die vielen kleinen Figuren Grössen und Bewegungen nicht voneinander unterscheiden und aus ihrer Verwirrung entsteht die Empfindung, die wir nicht erklären können. Die Empfindung enthält also in unserm Falle die Vorstellungen von allen den kleinen Zerreissungen, die wir etwa mit Hilfe der Vergrösserungsgläser als Ursache des Schmerzes feststellen können. Freilich sind diese Vorstellungen dunkel; aber wenn dunkle Vorstellungen zu einem Schluss hinreichen, so reichen sie wol auch zur Bildung eines Urteils zu, und da das Urteil, dass solche Zerreissungen Unvollkommenheiten meines Körpers sind, mir sehr einleuchtet, wenn ich es mir in voller Klarheit überlege, so kann es auch wol auf Grund dunkler Vorstellungen zu stande kommen und die Regel sich bilden, so wie ich die Empfindung habe. Der zweite Terminus der Regel, Unvollkommenheiten meines Körpers, ist dann nichts anderes als der begrifflichen Formulierung des Schmerzes selbst. Freilich kann ich die Vorstellungen von diesen Unvollkommenheiten im Schmerz nicht finden, aber darum kann der Schmerz doch mit ihnen identisch sein, ebenso wie die Empfindung nichts anderes ist als die Zusammenfassung der dunklen Vorstellungen von allen kleinen Figuren Grössen und Bewegungen, die ich ja auch in ihr nicht zu finden vermag.

Allerdings scheint Wolff an einigen Stellen die Lust noch von der Vorstellung der Vollkommenheit scheiden zu wollen, er spricht gelegentlich davon, dass die Erkenntnis der Vollkommenheit Lust erregt, Vergnügen gebiert u. s. w., aber in der Definition § 404 heisst es direkt, die Lust sei nichts anderes, als ein Anschauen der Vollkommenheit, und entsprechend wird § 417 von der Unlust gesagt, sie sei nichts anderes als eine anschauende Erkenntnis der Unvollkommenheit. Auch die lateinische Definition der Psychologia empirica hat die volle Gleichsetzung.

Aus dem angeführten Beispiel vom körperlichen Schmerz ergiebt sich und Wolff betont es übrigens auch ausdrücklich, dass die Erkenntnis der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit keine deutliche zu sein braucht, damit Lust oder Unlust entstehe, d. h., ich brauche im Augenblick des Gfühls nicht angeben zu können, worin eigentlich die mir in Gestalt von Lust oder Unlust zum Bewusstsein kommende Vollkommenheit oder Unvollkommenheit eines Gegenstandes oder meines Zustandes besteht. Auch wer zn deutlicher Erkenntnis befähigt ist, lässt es häufig bei undeutlicher bewenden: wenn z. B. jemand ein Gebäude betrachtet, ist es ihm in der zur Verfügung stehenden Zeit gar nicht möglich, alle Regeln zu überdenken und durch ordentliche Schlüsse bei dem Gebäude anzubringen. Indessen empfiehlt es sich, nach Deutlichkeit der Erkenntnis auch auf diesem Gebiet zu streben und sich der Regeln der Vollkommenheit zu versichern, denn die Lust ist um so grösser, je mehr Gewissheit wir von der Vollkommenheit haben. Auch gegen die Scheinlust, die durch irgend einen Irrtum in der Beurteilung der Vollkommenheit entsteht und verschwindet, sobald der Irrtum aufgeklärt wird, können wir uns schützen, wenn wir den Grund der Vollkommenheit untersuchen, um so deutlich zu erkennen, ob sie eine wahre ist; und wir dürfen von der Echtheit und Beständigkeit unserer Lust überzeugt sein, wenn wir die betreffende Vollkommenheit demonstrieren können.

Damit habe ich die Gefühlstheorie Wolffs in ihren Grundzügen dargestellt. Er war hier wie in anderen Dingen stark abhängig von seinen Vorgängern. Er selbst beruft sich für die Definition auf Cartesius, nicht ganz mit Recht, denn dieser spricht in der von Wolff selbst in der lateinischen Psychologia empirica angeführten Stelle nur von unserer Vollkommenheit, nicht auch von der Vollkommenheit fremder Gegenstände. Aber schon Leibniz hatte in seinem Aufsatz von der Glückseligkeit betont, dass wir auch von der Vollkommenheit fremder Gegenstände Lust haben, und hatte dieses erklärt durch die Bemerkung, dass beim Anblick fremder Vollkommenheit auch in uns etwas davon erweckt werde, wie denn kein Zweifel sei, dass wer viel mit trefflichen Leuten und Sachen umgehe, auch davon vortrefflicher werde. Diese Erwägung, durch die die Freude an fremder Vollkommenheit auf eine solche an unserer eigenen zurückgeführt wird, fehlt bei Wolff; ihm erschien wol die Freude an fremder Vollkommenheit ebensoleicht begreiflich und natürlich, wie die an unserer eigenen. Dagegen fehlt bei Leibniz die ausdrückliche Konstruktion des Vorganges als Schluss mit der Regel der Vollkommenheit als Obersatz; doch spricht er gelegentlich davon,

dass die Schönheit der Musik in nichts anderem als einer Rechnung bestehe, deren wir uns nicht bewusst seien, die unsere Seele aber nichtsdestoweniger ausführe[1]).

Wir waren an die Betrachtung von Wolffs Gefühlstheorie herangegangen mit der Frage, ob diese Theorie uns vielleicht einen Beitrag geben könne zur genaueren Bestimmung der ganzen psychischen Disposition der damaligen Zeit. Vergleichen wir die Theorie mit den uns heute geläufigen Anschauungen, so scheint sie uns in der Tat äusserst charakteristisch. Dass das Gefühl nicht als besondere Grundkraft erkannt, sondern dem Erkenntnisvermögen untergeordnet wird, scheint dafür zu sprechen, dass das Gefühl in seiner Besonderheit den damaligen Menschen wenig eindringlich war, dass sie das Erlebnis des Gefühls wol weniger oft oder weniger stark hatten, als wir heute oder gar die Männer der Empfindsamkeitsepoche; dass das Gefühl auf einen Schluss zurückgeführt wird, möchte man gerne so deuten, dass die damaligen Menschen an die Reflexion mehr gewöhnt waren und diese ihnen durch die Gewohnheit viel vertrauter war, als das Gefühl; denn was uns recht vertraut ist, pflegen wir ja für selbstverständlich und keiner weiteren Erklärung bedürftig zu halten, während wir das Unbekannte immer vom Bekannten aus auffassen und deuten — ein Vorgang, für den die Geschichte der Metapher zahllose Beispiele bietet. Die Folgerungen, die ich eben andeutete, stimmen auch gut überein mit allem, was wir sonst über das innere Leben der Zeit wissen; aber leider als Folgerungen aus der Gefühlstheorien sind sie nicht zwingend.

Denn Wolff steht ja mit den angeführten Eigentümlichkeiten seiner Theorie nicht allein da. Das Gefühl wurde erst im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts als ein Grundvermögen der Seele anerkannt und die ganze Psychologie bis dahin hat sich ohne diese Anerkennung beholfen, während doch die Grundstimmung der Zeit nicht immer so nüchtern gewesen ist, wie die der ersten Jahrzehnte unseres achtzehnten Jahrhunderts. Allerdings immerhin beträchtlich älter ist jene Grundstimmung in Deutschland, und man darf wol sagen, dass auch in den anderen europäischen Ländern in und seit der Zeit von Descartes und Locke ganz gewiss keine besondere Gefühlsweichheit geherrscht hatte.

---

[1]) Die Angaben über Leibniz siehe bei H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, S. 104 ff. Der Aufsatz, den v. Stein unter dem Titel „Von der Glückseligkeit“ anführt, ist in Guhrauers Ausgabe von Leibniz deutschen Schriften, Bd. I, S. 420 mit der Ueberschrift „Von der Weisheit“ abgedruckt.

So könnte man geltend machen, dass die neuere Philosophie seit ihrer ersten bedeutenden Ausbildung immer in einigermassen ähnlicher Luft geatmet hatte, wie Wolff, und dass in früheren Zeiten, in denen das Gefühl vielleicht eine grössere Rolle spielte, wieder die Psychologie wenig gepflegt wurde oder sich zu sehr in ihren Anfängen befand, um die Tatsachen der inneren Erfahrung unbefangen aufzufassen. Indessen man würde damit doch zugeben, dass die Einführung des Gefühls als dritten Grundvermögens nicht nur von der Stärke abhing, mit der sich das Gefühlsleben geltend machte, sondern auch von dem Masse der Ausbildung, das die Kunst der psychologischen Analyse gerade erreicht hatte. Wie stand es nun im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts? War etwa das Gefühl damals und schon in der letzten Zeit vorher so eindringlich, dass es sich auch bei geringer Ausbildung jener Kunst seine selbständige Stellung in der Theorie hätte erobern müssen? Oder war eben diese Kunst damals genügend ausgebildet? Oder wirkte beides zusammen? Und war in Wolffs Zeit die Fähigkeit zur Analyse so stark, dass das Gefühl als besondere Grundkraft hätte erkannt werden müssen, wenn es nicht in der inneren Erfahrung so sehr zurückgetreten wäre? Zwischen diesen Fragen hindurch einen zuverlässigen Weg zu finden, bin ich nicht imstande.

Und auch die andere Reflexion, die ich andeutete, versagt uns den Dienst. Denn wenn es auch richtig ist, dass Wolff das Gefühl deshalb als Schluss aufgefasst haben wird, weil der Schluss ihm besonders vertraut war, so braucht doch gerade beim Schluss dieser Eindruck der Vertrautheit nicht auf eine überwiegend starke Gewohnheit zurückgeführt zu werden. Wundt[1]) hat gelegentlich hingewiesen auf die Tendenz des logischen Denkens, seine Herrschaft auszudehnen, auf unsere Neigung, andere psychische Tätigkeiten als eine Art Denken aufzufassen. Es ist das Gefühl der Evidenz, der Eindruck der inneren Notwendigkeit, der uns die logischen Formen nahe bringt; und einen psychischen Vorgang, den wir als Syllogismus auffassen, glauben wir von innen heraus verstanden zu haben, während uns eine Association, ein Gefühl immer nur eine freilich gut beglaubigte aber doch nicht von innen heraus durchsichtige Tatsache bleibt. Eine solche Tatsache kann uns allerdings nur durch die Gewohnheit so vertraut werden, dass wir sie für selbstverständlich halten, die logischen Formen aber sind es uns ohne weiteres. So ist die intellektualistische Auffassung des Gefühls auch keineswegs seit den

---

[1]) Logik, I_1, S. 79.

Tagen von Tetens und Kant erloschen, und Wundt[1]) selbst hat früher auch das Gefühl als Ergebnis eines logischen Schlusses behandelt. Nun mag und wird wol bei Wolff zu diesem immanenten Reiz des Syllogismus auch noch der Einfluss einer überwiegenden Gewöhnung an die Reflexion, an die logischen Formen, die er ja in seinen Werken mit so viel Pedanterie anwendet, der Einfluss einer mangelnden Bekanntschaft mit so ganz vom Gefühl erfüllten Lebensmomenten, wie wir sie in der Empfindsamkeitsperiode finden, hinzugekommen sein; aber aus der Gefühlstheorie selbst ist ein solcher Einfluss nicht zu erschliessen, da diese Theorie eben auch auf andere Weise sich erklären lässt.

Ist so Wolffs Gefühlstheorie für uns unmittelbar nicht ergiebig, so ist sie darum doch für unseren Zusammenhang nicht ohne Bedeutung: abgesehen davon, dass eine Orientierung über sie nützlich ist für das Verständnis der damaligen ästhetischen Anschauungen, darf sie auch betrachtet werden als ein Element, das bei Wolffs Lesern das Gefühlsleben beeinflussen konnte. Schon Wolff selbst wird einen Einfluss seiner psychologischen Theorien erfahren haben. Psychologische Theorien, an die wir fest glauben, vermögen auf unser inneres Geschehen zu wirken; und Vorstellungen etwa, von denen ich überzeugt bin, dass sie bei irgend einer Gelegenheit in mir vorhanden sein müssen, werden eben vermöge dieser Ueberzeugung leicht auch wirklich im Bewusstsein auftauchen[2]). Ich habe oben gesagt, Wolff bringe seine Konstruktion dadurch mit unserer inneren Erfahrung in Einklang, dass er die betreffenden Hergänge in das Gebiet der ziemlich dunkeln Vorstellungen zurückschiebe; vielleicht aber waren diese „ziemlich dunkeln“ Vorstellungen für ihn selbst wenigstens bisweilen gar nicht so sehr dunkel, wie wir es annehmen möchten, vielleicht kam seine innere Erfahrung seiner Konstruktion hie und da bis zu einem gewissen Grade entgegen und zeigte ihm die Vorstellungen, die sie verlangte, und zeigte sie ihm nicht nur dann, wenn er eben ausdrücklich danach suchte, sondern auch gelegentlich bei unbefangenem Erleben. So mögen, wenn er fühlte, auch die Vorstellungen von Vollkommenheit oder Unvollkommenheit öfters ohne weiteres sich ihm aufgedrängt haben. Und wenn er nun seinen Lesern seine Theorie vorträgt, wenn er ihnen gar einschärft, zur Vergrösserung der Lust und zur Vermeidung der Scheinlust die Vollkommen-

[1]) Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, II$_1$, S. 15 ff.

[2]) Vgl. hierzu die Bemerkungen von Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie, I, S. 57 f.

heit möglichst deutlich vorzustellen und zu untersuchen, so schafft er auch in ihrem Bewusstsein für die betreffenden Vorstellungen eine günstigere Disposition und der Gedanke, dass der Gegenstand, der uns Lust giebt, vollkommen sei, wird leicht in ihnen mitklingen. Nun ist aber dieser Gedanke selbst der Art, dass er ein Gefühl zu wecken vermag, nämlich das Gefühl der Bewunderung; und je mehr jener Gedanke im Bewusstsein hervortritt, desto mehr wird das ganze Lustgefühl die Farbe der Bewunderung annehmen.

Damit soll nun freilich nicht gesagt werden, dass überall in der damaligen Zeit, wo wir diese Färbung des Lustgefühls wahrnehmen, sie notwendig durch den Einfluss Wolffs entstanden sein müsse. Ueberhaupt immer, wenn wir uns nicht mit der blossen Tatsache des Gefühls begnügen, wenn wir aufangen, darüber zu reflektieren, liegt uns diese Färbung nahe, selbst bei den einfachen sinnlichen Gefühlen: sie ist da, sobald ich meine Freude an einer roten Farbe oder am Wolgeschmack eines Weines in die Worte kleide: ein prächtiges Rot! ein herrlicher Wein! Ich lege, indem ich es sage, dem Gegenstande die Eigenschaft bei, mich woltuend zu berühren, und sowie mir diese Eigenschaft als Eigenschaft des Gegenstandes zum Bewusstsein kommt, bin ich geneigt, ihn zu bewundern. Je mehr ich über jene Eigenschaft reflektiere, desto mehr ist mein ursprünglicher Eindruck in Gefahr, völlig eingehüllt zu werden durch diese Gefühle der Bewunderung — oder, bei der Unlust, der Verachtung. Sind die damaligen Menschen besonders disponiert gewesen für die Reflexion, so wird bei ihnen auch ohne Wolffs Einfluss das Gefühl leicht die genannte Farbe angenommen haben; aber Wolffs Gefühlstheorie musste bei denen, die ihn kannten, hier jedenfalls verstärkend wirken, denn sie forderte eindringlich auf, die Reflexion wirklich vorzunehmen, und wies ihr die Richtung.

Soviel von der Gefühlstheorie. Gehen wir nun über zu der Betrachtung einer weitverbreiteten Neigung der damaligen Zeit, die sich vielleicht eindeutiger interpretieren lässt, als die Gefühlstheorie, nämlich der Neigung, überall nach dem Nutzen zu fragen. Jedem Naturdinge tritt Christian Wolff mit der Frage gegenüber: was nützest Du? und er ruht nicht bis er eine Antwort findet. Er begnügt sich nicht, sich etwa an dem Lichte des Mondes einfach zu erfreuen, sondern er ist erst zufrieden, wenn er festgestellt hat, dass der Mond den Nutzen hat, die Nächte zu erleuchten[1]). — Die Ansichten der Zeit über das delectare

[1]) Vgl. Vernünftige Gedanken von den Absichten der natürlichen Dinge. — Das im Text angeführte Beispiel steht S. 106 der zweiten Auflage.

und prodesse bei der Poesie sind ja bekannt; oft genug erscheint das delectare nur als ein Mittel für das prodesse. Was die Wissenschaften anlangt, so giebt man natürlich zu, dass sie unmittelbar belustigen, dass die Menschen einen starken Wissenstrieb haben; aber auch hier betont man vor allem den weiteren Nutzen. Noch Breitinger z. B. erwähnt in den einleitenden Bemerkungen zu seiner kritischen Dichtkunst allerdings die unersättliche Wissbegierde, meint aber dann, der Zweck aller Wissenschaften sei „durch die Erleuchtung des Verstandes das Herz zu reinigen und durch eine gründliche Ueberzeugung von dem wahren Werte der Dinge den Willen des Menschen zum guten zu lenken und seine Wolfahrt und Glückseligkeit dadurch zu befördern". Ganz radikal ist in dieser Beziehung Thomasius, der nur die direkt auf den Nutzen gerichteten Wissenschaften voll gelten lässt, die belustigenden aber, obgleich er anerkennt, dass auch aus ihrem Betrieb mancher Nutzen als Nebeneffekt herausspringt, doch nur wie ein Konfekt nicht zur Stillung des Hungers, sondern bloss zur Erholung gestatten will, und die Männer, die sich mit solchen belustigenden Wissenschaften (Geschichte, mathematische Wissenschaft, Geographie, Optik u. s. w.) beschäftigten, einfach Müssiggänger nennt; viele der vornehmsten Leute und Gelehrten seien solche Müssigänger. Doch hat die Sache bei Thomasius ihre eigene Bewandtnis: die Glückseligkeit, die er wie andere als höchstes Ziel menschlichen Strebens betrachtet, ist ihm nur eine ruhige Belustigung, während die belustigenden Wissenschaften den Menschen nie zur Ruhe kommen lassen, sondern ihm eine unruhige Begierde wecken, immer etwas Neues zu erfinden. Ein solcher Mensch ist wie ein Durstiger, der ein lieblich schmeckendes Getränk trinkt, das aber den Durst nicht stillt, sondern denselben noch immer stärker erweckt. Thomasius hat also wenigstens seine ganz besonderen Gründe, die Freude an der wissenschaftlichen Tätigkeit zurückzusetzen.

Versuchen wir nun nach dieser flüchtigen Aufnahme des Tatbestandes die Gründe zu erschliessen, die den damaligen Menschen diese ganze Betrachtungsart so sympathisch machten. Zwei solche Gründe scheinen sich uns auf den ersten Blich aufdrängen zu wollen. Der erste wäre ein religiöser. Es ist ein Lieblingsgedanke der Zeit, überall bei der Betrachtung der Schöpfung den Spuren der Güte, Allmacht, Herrlichkeit Gottes nachzugehen. Auch die philosophischen Schriftsteller sind von diesem Gedanken erfüllt. Wolff sagt, die Welt stelle Gottes Vollkommenheit als in einem Spiegel vor und Gott habe die Welt gemacht, um

seine Herrlichkeit zu offenbaren[1]. An einer anderen Stelle[2]) wird das weiter ausgeführt. Gott selbst kennt sich und hat nicht nötig, sich erst in der Welt als in einem Spiegel zu beschauen, deswegen muss er anderen zu Gefallen seine Vollkommenheit in der Welt vorgestellt haben und solchergestalt sein Wille sein, dass alle diejenigen Kreaturen, welche geschickt sind, aus der Betrachtung der Welt ihn zu erkennen, auch ihn erkennen lernen. Und im folgenden Paragraphen spricht Wolff direkt das Desiderat aus, dass jemand zeigen möchte, wie die göttliche Vollkommenheit aus den Werken der Natur erkannt würde, desgleichen aus der Regierung Gottes und seiner Vorsorge für die Welt. Das Werk von den Absichten der natürlichen Dinge ist die Erfüllung dieses Desiderats, und Wolff bemerkt ausdrücklich in der Vorrede, wer das Buch aufmerksam durchlese, der werde Gottes Weisheit, Macht und Güte durch vielfältige Proben erkennen lernen. Was im besonderen speziell die Güte anlangt, so haben wir nach § 66 die ganze Einrichtung der Erde nicht anders anzusehen, als ein von Gott verordnetes Mittel, alles dasjenige zu erreichen, was wir zur Notdurft, zur Bequemlichkeit und zur Ergötzlichkeit nötig haben. Wenn dementsprechend Wolff den Nutzen eines natürlichen Dinges, z. B. des Mondes, nachweist, so könnte es scheinen, dass er damit eben nur eine aus seinen metaphysisch-religiösen Anschauungen erfolgende Pflicht erfüllte.

Wird an die Wissenschaft oder die Poesie die Forderung gestellt, dass sie nützlich sein müsse, so liesse sich zwar auch dieses aus dem religiösen Gedanken wol ableiten, vorausgesetzt, dass er die Betrachtung nach dem Nutzen wirklich forderte; doch findet sich eine solche Ableitung meines Wissens nirgends und sie findet sich jedenfalls nicht in Bezug auf die Poesie bei den beiden massgebenden Theoretikern Gottsched und Breitinger. Gottsched begründet die Forderung, dass die Poesie nützliche Lehren enthalten solle, mit einer Berufung auf den Charakter des Dichters: der Dichter müsse auch ein rechtschaffener Bürger und redlicher Mann sein und werde aus diesem Grunde nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich sei. Hier also wird die Forderung des Nutzens aus einem ethischen Gesichtspunkt erhoben und damit stehen wir vor dem zweiten der beiden Gründe, von denen ich oben sagte, dass sie zur Erklärung der ganzen Erscheinung auf den ersten Blick sich uns aufzudrängen scheinen.

[1]) Vernünftige Gedanken von Gott u. s. w. § 1045.

[2]) Von der Menschen Tun und Lassen, § 662.

Indessen weder der ethische noch der religiöse Gedanke erklärt das eigentlich Charakteristische. Nur eine Wertbetrachtung überhaupt ist durch die religiöse Anschauung gefordert, nicht aber eine solche speziell nach dem Nutzen: auch aus der Schönheit der Natur, aus den mancherlei Freuden, die das Menschenleben bietet, liesse sich die Güte und Herrlichkeit Gottes nachweisen. Das aber tritt bei Wolff ganz zurück: nicht in der Schönheit liegt für ihn der Wert des Mondes, sondern darin, dass er mir etwa das Mitnehmen der Laterne erspart. Und ebensowenig liegt die starke Betonung des Nutzens in der Konsequenz des damaligen ethischen Prinzips. Mag Thomasius die Freude am Wissen und Forschen aus Furcht vor der Unersättlichkeit des Wissenstriebes zurückweisen, mag man selbst annehmen, dass seiner Ansicht nach die Freude an der Dichtung zu aufregend gewesen wäre, um einen Bestandteil der ruhigen Belustigung zu bilden, die für ihn die Glückseligkeit ausmacht: die Freude an der Natur hätte er doch jedenfalls dafür brauchen können. Er erwähnt sie aber gar nicht bei seiner grossen Musterung der Güter, die er im zweiten Hauptstück der Einleitung zur Sittenlehre anstellt. Ganz vortrefflich würde die Freude an Kunst und Natur hineingepasst haben in Wolffs Glückseligkeitsbegriff, der nicht so rigoros abgegrenzt ist, wie der des Thomasius. Sagt doch Wolff an einer Stelle[1]): „Da ein guter Geschmack Lust erreget, diese Lust aber, weil die Speise gut bekommt, nicht mit Unlust bezahlt werden darf, so gehört es mit zur Glückseligkeit des Menschen, wenn er essen und trinken kann, was ihm wol schmecket.“ Ist das richtig, so gehört es ganz gewiss zur Glückseligkeit, Fantasie und Gemüt angenehm zu beschäftigen, und die Theoretiker der Poesie hätten in diesem Sinne den hohen Wert der Dichtung beweisen können; davon aber steht weder bei Gottsched noch bei Breitinger etwas[2]).

Also weder aus religiösen noch aus ethischen Gründen lässt sich die Vorliebe für die Betrachtung nach dem Nutzen erklären. Das Entscheidende scheint mir vielmehr darin zu liegen, dass der Nutzen etwas

[1]) Von der Menschen Tun und Lassen, § 457.

[2]) Gottsched zieht an der angeführten Stelle aus dem Charakter des Poeten die Folgerung, dass er den Nutzen zum Ergötzen hinzufügen werde, wodurch, wenn man sich an den Wortlaut hält, der Schein entsteht, als sollten beide Elemente unabhängig nebeneinander stehen; aber schon an der angeführten Stelle wird die bloss belustigende Poesie recht verächtlich behandelt, und in dem beliebten Vergleich mit der überzuckerten Pille tritt der Nutzen als der eigentliche Herr, dem das Vergnügen nur dient, deutlich hervor.

weit Reflexionsmässigeres ist, als der unmittelbare Gefühlseindruck. Schliesslich besteht freilich auch der Nutzen darin, dass irgend jemanden eine Unbequemlichkeit, also ein Unlustgefühl, erspart oder eine Annehmlichkeit, also ein Lustgefühl, geschaffen wird, und in diesem Sinne ist auch die Betrachtung nach dem Nutzen eine gefühlsmässige; aber das tritt für die, die sie anstellen, nur sehr wenig hervor. Denn die Gefühle, die den Nutzen ausmachen oder deren Abwehr ihn ausmacht, brauchen weder wirklich erlebt, noch in der Fantasie antizipiert zu werden, sie sind, wenn ich so sagen darf, ganz aufgelöst in den Begriff. Bin ich auch ganz geneigt eine Wertbetrachtung bei Naturdingen vorzunehmen und höre nun, der Wert des Mondes bestehe in seiner Schönheit, so werde ich doch nur dann recht bereit sein, mich damit zufrieden zu geben, wenn ich vom Anblick dieser Schönheit einen intensiven Genuss wirklich fühle; heisst es dagegen, der Mond erspare mir durch sein Licht eine Laterne, so brauche ich die Gefühle der Unlust, die ich vom Tragen einer Laterne habe, oder gar die Unlustgefühle, die mir durch die kleinen Entbehrungen verursacht werden, die ich mir auferlegen muss, um etwa einen Laternenträger zu bezahlen, ich brauche das alles nicht erst in der Fantasie durchzüerleben, und der Gedanke ist mir doch einleuchtend: er mündet ein in die ganze Gedankenmasse, die ich mir über mein Leben, über den Wert des Geldes u. s. w. schon seit den Tagen meiner Erziehung gebildet habe, er wird gleichsam fortgetragen von einem Strome der Reflexion, ohne dass ein Gefühl dabei irgend hervortritt. Nun muss freilich dieser Strom schliesslich ein Endziel haben, und dieses findet die Zeit allerdings in einem Gemütszustand, in der Glückseligkeit: aber wir sehen, wie die Reflexion vor der Erreichung dieses Zieles gleichsam zurückscheut. Nur höchst selten wird ein Lustgefühl zu dieser Glückseligkeit direkt in Beziehung gebracht: die Freude an der Poesie bildet nicht einen Bestandteil von ihr, sondern sie ist nur ein Mittel, um allerlei Wahrheiten zu verbreiten, die geeignet sind, die Menschen zu bessern und zu bekehren, und erst auf diesem weiten Umwege, der der Reflexion noch ein weites Feld zur Betätigung bietet, trägt sie zur Glückseligkeit bei. Auch diese Glückseligkeit ist kein Zustand, der in der Fantasie antizipiert wird, sondern ein Begriff. Wenn es nun freilich den damaligen Menschen einleuchtend war, dass wir nach der Glückseligkeit streben, so konnte das nur auf der Erfahrung beruhen, dass wir uns dem Schmerz zu entziehen und die Lust aufzusuchen lieben; aber um diese Erfahrung zu geben, dazu genügte auch ein schwach entwickeltes Gefühlsleben.

Die allgemeine Vorliebe für die Frage nach dem Nutzen scheint mir also in der Tat eine eindeutigere Interpretation zu vertragen, als die Gefühlstheorie. Selbstverständlich soll den Männern, die dem geistigen Leben in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts seine Signatur aufdrückten, nicht einfach jedes stärkere Gefühl abgesprochen werden: sie werden gewiss solche gehabt haben, und zwar nicht nur sinnlicher Art. Aber schon aus dem Bisherigen lässt sich schliessen, dass sie manches schwächer gefühlt haben müssen, als ihre Nachfolger, dass ihr ganzes Gefühlsleben nicht stark genug war, um ihnen den Gedanken nahezulegen, dass doch jedes Gefühl ein Wert ist, der zum Ausruhen einlädt; ihre Reflexion stürmt über jedes, auch wo sie es ausdrücklich als vorhanden anerkennen, hinaus dem fernen und möglichst fern gehaltenen Ziel entgegen.

Doch es könnte sich hier ein Bedenken erheben. Ich habe zugegeben, dass doch schliesslich jede Wertbetrachtung, auch die nach dem Nutzen, ein Gefühl zum letzten Endpunkt hat; und wenn auch gerade bei der Betrachtung nach dem Nutzen dieses Gefühl ganz aufgelöst ist in den Begriff, so könnte man doch die Frage aufwerfen, warum denn die damaligen Menschen überhaupt eine Wertbetrachtung angestellt, warum sie sich nicht damit begnügt haben, die Dinge einfach zu beschreiben und zu analysieren; und man könnte aus der Tatsache, dass sie sich damit nicht begnügt haben, sondern überall zur Wertbetrachtung übergingen, den Schluss zu ziehen versuchen, dass doch das Gefühl bei ihnen eine grössere Rolle spielte, als ich meine. Dagegen kann indessen eingewendet werden, dass gerade jede stärkere Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke sehr geeignet ist, eine Wertbetrachtung zu verhindern. Wenn ich die Schönheit einer Rose wirklich intensiv geniesse, so wird mir im ersten Augenblick überhaupt jede Reflexion schweigen; taucht aber im weiteren Verlauf eine Frage auf, so wird es allenfalls die sein, wie denn mein Gefallen an diesem Objekt zu stande komme, oder wie diese herrliche Blume wachse, oder woher sie stamme oder dergleichen. Eine Frage nach dem Werte liegt mir jedenfalls vollkommen ferne, da ich ja dieses Wertes in meinem Gefühl unmittelbar inne werde. Es kommt auch noch etwas dazu, die Liebe nämlich, die das schöne im empfängnisfähigen Menschen erweckt und die ihn den schönen Gegenstand als an sich existenzberechtigt betrachten lässt, ganz abgesehen von allem Werte für uns. Und noch eines: je tiefer und reicher mein Gefühlsleben entwickelt ist, umsomehr komme ich zum Bewusstsein meiner Individualität und umsomehr werde ich im allgemeinen bereit

sein, auch meiner Umgebung das Recht ihrer Individualität, ihres selbständigen Fürsichseins einzuräumen. Kurzum, ich darf wiederholen: ein starkes Gefühl ist einer Wertbetrachtung nichts weniger als günstig, während ein Mensch mit geringer Eindrucksfähigkeit viel leichter zu der Frage kommt: was soll denn das Ding, wozu ist es da?

Ich sage: eine starke Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke ist geeignet, jede Wertbetrachtung zu verhindern; nicht aber, sie verhindert sie unter allen Umständen. Gewisse Interessen unseres Lebens können uns wol veranlassen, die Wertfrage zu stellen: wenn ich z. B. ein Buch schreibe, um die Menschen anzuleiten, wie sie ihr Leben möglichst genussreich verbringen können, so werde ich den Genusswert, der etwa im Anblick einer Rose liegt, genauer erörtern, und wenn der Aesthetiker das Naturschöne behandelt, um den Künstler anzuregen, so wird er auf die Brauchbarkeit dieses oder jenes Gegenstandes für die künstlerische Darstellung hinweisen. Solche Wertbetrachtungen — ich erwähne selbst den Fall, dass der Physiologe den Nährwert der einzelnen Getreidearten feststellt — unterscheiden sich sehr wesentlich von den im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts üblichen: nicht das ist bei solchen Betrachtungen die Hauptsache für uns, dass die Dinge überhaupt einen Wert für uns haben, sondern wir untersuchen nur, wie wir sie nutzen können: wir lassen den Dingen dabei vollständig ihre Selbständigkeit und es fällt uns nicht ein, grundsätzlich von jedem Dinge zu verlangen, dass es sich nutzen lasse. Allerdings giebt es einen Gesichtspunkt, der diesen Unterschied aufzuheben vermag, und das ist der religiöse: ein sehr frommer Mensch, dem seine Gottesvorstellung jederzeit lebendig ist und in jedes Erlebnis sich hineindrängt, der wird auch jedes Objekt zu dieser Gottesvorstellung in Beziehung setzen, und wenn ihm Gottes Liebe und Güte besonders eindringlich sind, wird er in Versuchung sein, jedes Ding als von dieser Liebe und Güte für ihn geschaffen aufzufassen; aber dann bleibt wenigstens noch der Unterschied, dass ein für den unmittelbaren Gefühlseindruck empfänglicher Mensch eben in diesem den von Gott gewollten Wert des Dinges für ihn sehen wird, nicht in einem weiter entfernt liegenden Nutzen — es müsste denn sein, dass er ein Fanatiker wäre, dem jeder Lebensgenuss schon zum mindesten bedenklich erschiene. Ein solcher Fanatiker war jedenfalls Wolff nicht: ich erinnere noch einmal daran, dass bei ihm wolschmeckende Speisen und Getränke zur Glückseligkeit gehören.

Der religiöse Gesichtspunkt kann die Frage nach dem Wert natürlich nicht nur bei für den unmittelbaren Gefühlseindruck empfänglichen

Menschen nahe legen, sondern auch bei anderen, und ich habe demnach oben diesen religiösen Gesichtspunkt als eine ausreichende Erklärung für die Neigung der damaligen Menschen, bei Naturdingen nach dem Werte zu fragen, anerkannt, und nur hervorgehoben, dass die besondere Formulierung der Wertfrage, nämlich mit der starken Betonung des Nutzens, durch diesen Gesichtspunkt nicht erklärt werde. Allein wir dürfen nun auch wol zweifeln, ob denn wirklich alle Menschen damals so fromm waren, ob bei jedem die Gottesvorstellung so beständig gegenwärtig war und jedem die Liebe und Güte Gottes so eindringlich waren, dass aus diesem Gesichtspunkt auch nur die allgemeine Beliebtheit der Wertfrage überhaupt sich genügend erklären liesse. Vielleicht war bei vielen die Reflexion über den Nutzen der Dinge das erste und der Gedanke an den Schöpfer erst eine willkommene Ergänzung jener Reflexion. —

Soweit kommen wir für jetzt. Zu einem weiteren Einblick in das damalige Gefühlsleben wird uns zunächst die Poetik der Zeit verhelfen können.

Würzburg.

Neue Mitteilungen.

Die älteste deutsche Uebersetzung von Corneilles Cid.

Von

Wilhelm Creizenach.

Bei meinem letzten Aufenthalt in Berlin hatte Herr Prof. Ludwig Chr. Stern die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen, dass sich unter den aus der Starhenbergschen in die Königliche Bibliothek übergegangenen Handschriften auch eine Uebersetzung von Corneilles Cid aus dem Jahre 1641 befindet. Diese Uebersetzung wäre somit schon vier Jahre nach dem Erscheinen des Originals und neun Jahre vor dem Erscheinen von Greflingers Cid angefertigt, den man bisher für die erste deutsche Uebersetzung einer Tragödie des französischen klassischen Spielplans hielt. Die Handschrift (Ms. Germ. Quart 1144) umfasst 69 gezählte Blätter.

Bl. 1.] Der Cid / Ein trauriges Freuden / Spiel / Verdeutscht / aus der frantzösischen Sprach / Anno 1641.

Bl. 2.] Sonnette / Des Dolmetschens an die Schöne.

Wolan auff den befelh das du mich heissest schweigen
Vnnd wilst nit hören an die quale meiner flamm
Kom ich getretten auff in eines andern nahm
Dir vnder seiner larv mein eigen lieb zu zeigen.

Glaub; alle seine wort die seien ja mein aigen
Vnnd alle seine werkh die brechen mir die baan
Sie ruffen dich o schön der allerschönsten an
Dein so verstoktes Herz doch gegen mir zu naigen
Finden wirstu hierin Don Roderigo schmerz
Wie ihn das Vnglückh sehr in seiner liebe plaget
Die wunde so durtringt [so] Chimena edeles Herz
Was treue lieb sei wert dir vnder augen saget
O allerschönste schön halt es für keinen scherz
Was vnder frembdem nahm dir meine liebe klaget.

Bl. 3 ist leer gelassen, Bl. 4 f. enthält eine Uebersetzung von Corneilles „Vorrede an die Frau von Combalet“, Bl. 6 u. 7 sind gleichfalls leer. Dann folgt die Uebersetzung der Tragödikomödie, aus der ich einige Proben mitteilen will.

Des ersten Auffzugs erster Eintritt Elvire. Der Grave von Gormas.

Elvire.

Vnder so vilen Bursch die voll der Liebes Brunst
Vmb eurer tochter Hand zielen auff[1]) meine gunst
Don Roderic Don Sanch beyd in die Wett erzeigen
Die flam so dero schön macht immer höher steigen
Nit das Chimena sich an ihre seuffzer kehr'
Noch durch reizende[2]) Blikh ihre begierden mehr'
Sondern sie halt die Wag gleich zwischen allen beiden
Spricht weder ab noch zu[3]) sie hoffen lust und leiden
Keinen blikt sie zu wol keinen zu vbel an
Vnnd stelt . . .[4]) Eurer Wahl ihren künfftigen Man.

Der Graff.

Sie thut was ihr gebürt beide sain ihres gleichen
Ihr adel tugend gmüt an ihre würden reichen
Jung aber doch das man aus ihren augen list
Der Ahnen hohen muth so drein gegraben ist
Don Roderic voraus lest keine ader blikhen
Die sich nit volles lauff zu dapferkeit thu schikken
Vnnd komt Von einem Haus welches das glükh erkorn
Das ihm die Lorbeerkrenz sein erblich angeborn etc.

Der Uebersetzer hält sich natürlich an die ursprüngliche Fassung der ersten Scene, an deren Stelle erst 1660 eine neue gesetzt wurde. Die Anfangsworte lauten in dieser ursprünglichen Fassung:

---

[1]) über *begrüssen.*
[2]) über *geneigte.*
[3]) über *sagt weder ja noch nein.*
[4]) unleserlich; über *setzt in.*

Entre tous ces amants dont la jeune ferveur
Adore votre fille et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche a l'envi font paroître
Le beau feu qu'en leur coeurs ses beautés on fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs:
Au contraire, pour tous dedans l'indifférence
Elle n'ôte à pas un ni donne d'espérance,
Et sans les voir d'un oeil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

Die Stichomythie in Act I Sc. 3 ist folgendermassen übersetzt:

Der Graff:
Das was ich hab verdient das habt ihr mir entführt.

Don Diego:
Der es vor euch erhielt dem hatt es mehr gebürt.

Der Graff:
Der ander solte dem der es volführet weichen.

Don Diego:
Hindangesezet sein ist nit ein gutes Zeichen.

Der Graff:
Ihr als ein alter fuchs bei hoff habt es durch list.

Don Diego:
Die redligkeit allein auff meiner seiten ist.

Der Graff:
Mit glimpf der könig thut die Ehre euren Jahren.

Don Diego:
Viel mehr der Dapferkeit in meinen grawen Haaren.

Der Graff:
Die Ehr der Dapferkeit niemand als mir gebürt.

Don Diego:
Der hatt sie nit verdient der abgewiesen wird.

Der Graff:
Hab ich sie nit verdient? Ich

Don Diego:
Ihr

Der Graff:
Dein frevles Waschen
Vermessner alter tropf bezahlet diese Faschen.

Don Diego:
Nim mir das leben auch nach diesen hohen spot,
Der keinem meines blut hat ie gemachet noth.

Zum Schluss noch ein Beispiel, wie sich der Uebersetzer mit den lyrischen Stellen abfindet:

Des ersten aufzugs sibender eintritt.
Don Roderic allein.

Mitten durchdrungen ist mein Herz
Von einer tödtlichen nit vorgesehnen wunden
Zu rach der gerechten Sach ich armer bin erfunden
Vnseligs gegenbild des vnbillichen Schmerz,
Ich stehe wie ein stein, mein gmüt wolt gern den streichen
Die mich ja tödten weichen.
So nah am Zwekh in lieb vernügt [sic] zu sein
O Gott! mein noth erkenne
Mein Vater ist geschmacht: das nit allein
Die schmach hat than der Vatter der Chimene [1]).

Krakau.

[1]) Erst, nachdem diese Mitteilung der Druckerei übergeben war, habe ich erfahren, dass J. Bolte die ganze Handschrift in Sauers Bibliothek deutscher Uebersetzungen herauszugeben beabsichtigt. Alsdann werden wir wol eine ausführliche Würdigung dieses merkwürdigen Denkmals erhalten, vielleicht auch nähere Mitteilungen über den Verfasser, dessen bayrisch-österreichischer Ursprung sich schon aus Stil und Sprache deutlich ergiebt.

Ein geistliches Gutachten gegen Komödien von 1582.

Von

Max Koch.

Im 28. Bande der „Schlesischen Provinzialblätter" (Novemberheft 1798) sind in dem Aufsatze „Beyträge zur Geschichte des Theaters in Breslau" zwei geistliche Gutachten über geplante Aufführungen von Schauspielen erwähnt. Das erstere von 1580 betrifft Adam Puschmanns „Comedia von dem Patriarchen Jakob, Josef und seinen Brüdern" (Gottscheds „Nötiger Vorrat" I, 127) und ist von Edmund Götze in seiner trefflichen Monographie über Puschmann im 53. Bande des „Neuen Lausitzischen Magazins" schon 1877 verwertet worden. Ein weiteres Gutachten von 1582 betrifft eingereichte Komödien des Leinwandtreissers Hans Kurtz. Dieser Kurtz ist auch neuerdings (1898) in M. Schlesingers „Geschichte des Breslauer Theaters" I, 4 genannt worden, und Schlesingers Behauptung, Kurtz sei durch Puschmanns Beispiel veranlasst worden, ist zweifellos zutreffend. Sein Name kommt indessen in keiner der von Götze beschriebenen Meistersängerhandschriften vor und weder Gottsched und die Schlesischen Provinzialblätter noch neuere Arbeiten über die Meistersinger und das Drama des 16. Jahrhunderts nennen den Namen des Leinwandreissers, den auch Kahlert in seine Uebersicht von „Schlesiens Anteil an deutscher Poesie" nicht aufgenommen hat. Von seinen Arbeiten war weder auf der Breslauer Stadt- noch Universitätsbibliothek eine Spur aufzufinden. Dagegen hat sich im Schlesischen Provinzialarchiv (Rep. I, 7, No. 24) unter den Berichten der evangelischen Pfarrämter an den Rat aus den Jahren 1579—1586 das Gutachten über Kurtz' ungenannte Komödien erhalten. Dem stets hilfsbereiten Leiter des Archivs Herrn Geheimrat Professor Dr. Grünhagen habe ich für die Auffindung des Aktenstückes und die Erlaubnis zu seiner Veröffent-

lichung zu danken. Soviel Aktenstücke über das unfreundliche Verhältnis von Theater und Kirche die Theatergeschichte auch bereits aufzuweisen hat, so dürfte doch der wortgetreue Abdruck des vorliegenden Gutachten nicht unerwünscht sein. Der geistliche Zensor führt uns in seiner Umständlichkeit und lebhaften Anschaulichkeit unmittelbar in die Verhältnisse hinein. Die Unterscheidung zwischen den von Handwerkern (Meistersängern) gepflegten Aufführungen, die als schädlich zu unterdrücken seien, und den in Schutz genommenen Schuldramen ist dabei litterargeschichtlich besonders beachtenswert. Der Pfarrer von St. Elisabeth vertritt hierin nur eine damals überall wirksame Tendenz, die dazu beitragen musste, die Anfänge eines deutschen Volksdramas, wie Hans Sachs sie seinen Schülern zur Pflege vererbt hatte, zu Gunsten der Gelehrtendichtung zu unterdrücken. Das Gutachten selbst lautet:

Bericht des Pfarrampts an den
Erbarn Radt Hans Kurtzen
des Leimetreissers vber-
gebene Comoedien
betreffend.

Gestrenge Edle Ehrntueste vnd vnsere grosgönstige Herrn, Nach wünschung eines glücksäligen vnd frewdenreichen newen Jares. sampt Erbiettung vnsers gebets vnd willigen Diensts, können wir E. G. H. nicht vorhalten, das wir auf derselben gönstiges begeren des Hansen Kurtzen Leimetreissers alhie präsentirete Comoedien vbersehen, darauss wir dann dieses vnser trewes einfeltiges vnd doch Christliches bedencken Herwiederumb E. G. H. zustellen, mit dienstlicher bitt, solches von vns mit gönstigen hertzen an zu nehmen, doch derer gestalt, das wir mit diesem E. G. H. nichts vorgeschrieben wollen haben, sondern viel mehr zu fernerem vnd säligen Nachdencken vrsache zeigen.

Wir können vns, Grosgönstige Herren, wol erinnern, aus was Vrsachen vor wenig Jaren, E. G. H. bey den Schulen vnd sönsten vnter den bezechten leutten bey gemeiner Stadt, ettliches Comoedien Spiel erlaubet haben zu agieren. Es hat sich aber in folgender Zeit bey den Actionibus der Comoedien vielfaltiger ärgerlicher vnrat befnuden, Als das

Erstlich die Handtwergks leuttlein, das wenige was inen im text auff E. G. H. anordnungk beim Ministerio corrigieret ist worden (so wieder Zucht vnd gutte sitten gelauttet hat) alles geendert vnd hindan gesetzt, auch mit argen schendlichen reimen vnd sprichwörtern gemehret, die züchtigen Ohren vnd Hertzen, so inen zugehöret haben vbel ver-

giefftet vnd verführet, dis haben ettlich vnsers mittels bey samlung gutter leutt, mit schmertzen selber angehöret, vnd gebürlicher weise darwider geredet: die Actores aber der Comoedien sind in ihrem sinn verblieben.

Zum Andern haben E. G. H. durch Zulassungk dieser Vbung die Jungen Leutte vermeinet vom vbrigen Zechen vnd trincken abe zu leitten. Man kan aber beweysen, das die Actores der Comoedien sich haben als die Bestien betruncken vnd inen also selber an Seel vnd leib schaden zu gefüget.

Zum dritten haben E. G. H. ieder Zeit mit ernst verboten, aus den Schulen vnsere Scholasticos zu solchen spielen zu gebrauchen: Vber vnd wider dis Verbott aber ist keine Comoedien gespielet, darzu nicht schüller gezogen sindt worden. Vnd alle dieselben haben hernachmalen die Schulen aus mutwillen verlassen, das viel feiner Jünglinge, so dadurch vom Studieren sind abgehalten worden, heutte darüber leid tragen vnd klagen.

Zum Vierden ist dar zu thuen, das die Actores der Comedien in Heusern zu gegrieffen, etliche elen Seidene borten dem wirt vnd wirtin, bey denen sie gespielet, mit bösem gewissen entwendet haben. Sind endtlich über dem diebstal ergrieffen vnd zu Schanden gesetzt worden.

Zum fünften haben wir nicht one sondere schmertzen gelesen, das in dieser Gegenwertigen Comoedien (so one alle ordnung vnd fleis zusammen geschmidet ist) des heiligen Ministerij so schimpflich gedacht wird. Vnd wagen beysorgt, Es habe der Actor so die Comoedien präsentieret, ein gefallen an schendung der diener Göttlichs worts. Vnd ob er sichs wolts entschuldigen, das der weltleute Spöttliche reden von den leerern Göttlichs worts hiemit erkläret vnd gerüget werden, ist dies vnser Antwort drauf, das man die itzige Jugend nicht darf die pfaffen schenden lernen, sie können es one dies wol.

Zum Sechsten das der Actor vermeinet, es diene diese Action vnd getichte Zur Vermanungk Zur Bussen, dis kan heylsam vnd nutzbarlich beim Vollsauffen vnd Collationen nicht verrichtet werden. So hat man one dis Busspredigten genug, Ob schon die Leimetreisser mit irem anhange diese nicht Zur vnzeit, auch one allen ordentlichen beruf, vnd mit Spott Göttlichs Namens ausbreitten. Es heist: du solst den Namen deines Gottis nicht vnnützlich führen.

Zum Siebenden ist offenbar, das die Comoedien von iren Actoribus durch die gantze nacht, oder in den grössern tayl derselben vnd bey eines iedern bekandten, so zur Comoedien gehöret, agieret werden. Vnd geschicht dieses von inen vnter dem titel eines newen vnd gefärlichen

Aucupij mit Gottis wort zu schertzen vnd vnter diesem schein gelt zu erwerben. Die andern ärgerlichen ding, so aus dieser vnordnung folgen, stellen wir dismals ein, vnd versehen vns zu E. G. H. als zu den Liebhabern Göttlicher Ehren Sie werden diese leichtfertigkeit an Gott vnd seinem wort, vnter den vnsern aus zu v̈ben nicht verstatten. Mit den Comoedien, so man an den Schulen gebraucht, hat es eins anders vnd bessers gelegenheit. Befehlen aber hiemit E. G. H. in den schutz Göttlicher gnaden an Seel vnd leib. Geben aufm pfarrhofe zu S. Elisabeth den Eilften Januarij des 1582 Jares

E. G. H.

dienstwilligs

Pfarrherren Prediger vnd Kirchen diener der kirchen zu S. Elisabeth vnd Marien Magdalenen.

Breslau.

Vermischtes.

Tadeusz Kościuszko in der deutschen Litteratur.

Von

Robert F. Arnold.

Hätte nicht mein vorjähriges Buch obigen Titels im vorangehenden Bande dieser Zeitschrift (XII, 491 ff.) eine so belehrende, anziehende und im Verhältnis zu seinem geringen Umfange eingehende Beurteilung erfahren, ich würde es nicht wagen, mich hier auf mich selbst zu beziehen. Nun aber bei den Lesern dieser Zeitschrift der Inhalt der erwähnten Studie als bekannt vorausgesetzt werden darf, möchte ich die dort begonnene Stoffsammlung, der einmal getroffenen Einteilung folgend, in bibliographischer Kürze ergänzen und, wie ich glaube, zugleich abschliessen. In meiner „Geschichte der deutschen Polenlitteratur“, deren I. Band (Die Neuzeit bis 1800) sich dem Abschlusse nähert, bietet sich keine Gelegenheit, eine vereinzelte, sei's auch die grösste Gestalt der neuern Geschichte Polens auf ihrer Wanderung durch unser Schrifttum zu verfolgen; da indess solche Zusammenstellungen stoffgeschichtlich und vielleicht auch sonst Teilnahme verdienen, mögen die nachstehenden Aufzeichnungen jenem Prodromus zu möglichster Vollständigkeit verhelfen.

S. 15f. des „T. Kościuszko“ wird aus der periodischen Litteratur der Jahre 1794 ff. erwiesen, dass die damalige öffentliche Meinung in Deutschland dem unglücklichen Diktator Polens überwiegend günstig war: vgl. dazu ferner die Politischen Annalen des hochkonservativen Christoph Girtanner (1760—1800) Bd. 6 (1794): 315 und in Bd. 7 (ebenfalls 1794) das Titelkupfer; auf der Gegenseite des Radikalen Andreas Georg Friedrich Rebmann (1768—1824) Neues Graues Un-

geheuer 2² (1796): 13 und seinen Obskuranten-Almanach auf 1798 S. XII. Zur Charakteristik der Stellung, welche das Wiener Publikum zur 1794er Insurrektion Kościuszkos einnahm, habe ich aus spärlichen Quellen einiges in der Monatsschrift „Alt-Wien“, Bd. 7, Heft 4 mitgeteilt. Eine preussische Stimme, ebenfalls voll Sympathie: Julius von Voss, „Anleitung zu einer sublimen Kriegskunst etc.“ 1808 S. 302, 323, 325.

Nachlese zur Lyrik des XVIII. Jahrhunderts: 1794 f. Zacharias Werner (Sämmtl. Werke 1:61 „Schlachtgesang der Polen unter Kosziusko“, zugleich die wol älteste deutsche Bearbeitung der Kościuszko-Polonaise, vgl. S. 37 meiner Studie; 1:67 „Fragment“); 1795 „Gespräch über die letzte Teilung von Polen“ (Ditfurth, die historischen Volkslieder von 1673 bis 1812, S. 174); 1797 Aloys Wilhelm Schreibers (1763—1841) deutsche Uebersetzung einer französischen Uebertragung eines polnischen Gedichts in „Reise meines Vetters auf seinem Zimmer“, S. 166) und aus demselben Jahre 2 anonyme Gedichte „Finis Poloniae“ und „Letzte Hoffnung. An die Pohlen“ in Rebmanns „Geissel“ 7:109 f.

Aus der Exilszeit Kościuszkos 1796 bis 1817 wären nachzutragen: 1800 Julius Gustav Meissners (1753—1807, nicht mit dem fruchtbaren Prager Novellisten zu verwechseln) „Lebensgemälde aus denkwürdiger Zeit“ (Bd. 2 enthält Kościuszkos Geschichte, vielleicht überhaupt den ersten Versuch einer Biographie des grossen Besiegten); 1816 „Handzeichnungen aus dem Kreise des höheren gesellschaftlichen und politischen Lebens. Neue Auflage.“ (S. 69 ff. in der Erzählung „Die Fürsten Panynsky“ [Poniński] mehrfache Erwähnung Kościuszkos und der Schlacht von Maciejowice). Aus dem Zeitraume vom Tode des Ex-Diktators bis zum Ausbruch der zweiten polnischen Revolution, welche Kościuszko zu erneuter und grösserer Beliebtheit in Deutschland verhilft, also von 1817 bis 1830 kommt zu dem bereits Gesammelten hinzu: 1819 Christian von Buri: „Kościuskos Gebet“ in dem Kommersbuch „Freye Stimmen frischer Jugend“ S. 81 (Adolf Ludwig Follen druckt dasselbe Gedicht, nur ganz leicht verändert, mit der Ueberschrift „Scharnhorsts letztes Gebet“ in den „Harfengrüssen“ 1823 S. 127 als eigene Schöpfung ab!); 1820 Friedrich Kind: „Kosciuszkos Pferd“ in „Gedichte“ ² 5:233, 342.

Ergänzungen zur Kościuszko-Lyrik seit 1830: Franz Dingelstedt: „Kosciusko und Skrcyneki (sic) auf den Trümmern von Warschau“ in einer hs. Sammlung seiner Jugendgedichte ex 1834; vgl. Rodenberg, Frz. Dingelstedt 1:38; Ludwig Gründer: „Der letzte Schlossherr von Wilkowo“ in „Schlesischer Musenalmanach für das Jahr 1864“; Friedrich Hebbel (Deutsches Museum 1853 Nr. 32 = Werke 8:187); Karl von

Holtei: „Der letzte Pole“ (Chamisso-Schwabscher Musenalmanach f. 1833 S. 90 = Gedichte[5] S. 55); Gustav Kaczkowski (geb. 1865), vgl G. Kohn, Polska w świetle niemieckiej poezji 1:111; Karl Arnold Schloenbach (1817—1866): „Dem weissen Adler“, vermutlich in „Geschichte, Gegenwart, Gemüt“ 1847. — Auch die geringe Zahl dramatischer Dichtungen, in denen unser Held auftritt, kann vermehrt werden: Heinrich Bech: „Stanislaw der Polenkönig“, Trauerspiel in 5 Aufzügen, im Jahre 1861 gedruckt, wol kaum jemals dargestellt. Ueber Holteis berühmtes Singspiel „Der alte Feldherr“ (1825) habe ich in „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Festgabe für Richard Heinzel“ S. 465 bis 491 („Holtei und der deutsche Polenkultus“) sehr eingehend gehandelt; ich kann jetzt noch beifügen, dass die dem „Alten Feldherrn“ zugrundeliegende Anekdote bereits 1821 einer zweiaktigen polnischen Volksoper des Journalisten und dram. Dichters Konstanty Majeranowski (1790—1851) Stoff gab: „Kościuszko nad Sekwaną“ (= K. an der Seine; mit Musik von F. S. Dutkiewicz). Die unmittelbare Quelle Majeranowskis, der 1820 Kościuszkos Jugendliebe dramatisiert hatte, ist vielleicht in Marc Antoine Julliens „Notices biographiques sur Th. Kościuszko“ (1819) zu suchen. — Dass das Polenstück „Der alte Student“ (1828) des Freiherrn Gotthilf August von Maltiz (1794—1837), dessen S. 474 der Heinzel-Festschrift in anderem Zusammenhang gedacht wird, mehrfach deutlich Holteischen Einfluss verrät, mag hier ebenfalls Erwähnung finden. Zu der S. 489 der „Forschungen“ dargestellten reichen Nachkommenschaft des Liedes „Denkst Du daran, mein tapferer Lagienka“ sei ein Nestroysches Quodlibet in „Der Affe und der Bräutigam“ (Gesammelte Werke 5:113; auch Neueste Sammlung komischer Theatergesänge, Wien, Diabelli, Nr. 313) notiert; bei einem zu Gunsten der flüchtigen Polen 1831 veranstalteten Leipziger Gewandhauskonzert erschien „Denkst Du daran“ im Programm (Glasenapp, Das Leben Richard Wagner[3] 1:142).

Heinrich Laube hat dem jungen Polenschwärmer Richard Wagner (Glasenapp[3] 1:138, 141f.) Ende 1832 in Leipzig einen Operntext „Kościuszko“ angeboten, der allerdings nie weiter als bis in die Mitte des 1. Aktes, zum Reichstag von Krakau (doch wol Warschau? Verwechslung mit Schillers [von Laube fortgesetztem] Demetrius!) gedieh (Glasenapp[3] 1: 159f., 161, 164; Wagner 4:312; Laube, Ges. Schriften 1:386; vgl. auch Glasenapps Wagner-Encyklopädie 2:89); Wagner indes verhielt sich ablehnend, offenbar in festbegründeter Abneigung gegen Libretti von fremder Hand. Vgl. auch Wagners Mitteilungen über

dieses Kościuszko-Projekt an Jan v. Bołoz Antoniewicz (Słowo Polskie 29. März 1898). In losem Zusammenhange mit solchen Plänen dürfte die 1836 in Berlin komponierte, im selben Jahre in Königsberg aufgeführte Ouverture „Polonia" stehen, deren Partitur-Manuskript sich gegenwärtig im Archiv von Wahnfried befindet. Durch Erwägung dieser Tatsachen (gerne danke ich hier Houston Stewart Chamberlain und Max Koch für freundliche Führung) wird meine S. 491 der Heinzel-Festschrift ausgesprochene Annahme einer Ueberlieferung Holtei-Wagner hinfällig oder bedarf wenigstens der Einschiebung Laubes als Bindegliedes zwischen dem „Alten Feldherrn" Holteis einerseits, R. Wagners geplanter Polenoper und vollendeter Polen-Ouverture andererseits.

Wie S. 42 meiner Studie füge ich (auch hier wieder ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit) die Titel einiger nichtdeutscher Poetisierungen des Kościuszko-Stoffes bei:

Französisch: 1830. 84e anniversaire de la naissance de Thadé Kosciuszko. (Darin ein Gedicht Marc Antoine Julliens, des Verfassers der oberwähnten kl. Biographie).
1831. Jul. Paillet de Plombières: L'ombre de Kosciuszko.
1843. Auguste Barbier: Rimes héroiques. (Darin ein Sonett „Kosciuszko" = Satires et chants 1869, S. 412).
1863. Edm. Bizonnet: Le songe de Kościnszko ou l'agonie d'un grand peuple.
1863. Joach. Ferran: Kosciuszko ou la Pologne, drame en trois actes.

Englisch: 1803. Miss Jane Porter: Thaddeus of Warsaw. (rep. 1852, 1868). (Kościuszko ist in dem wenig bedeutenden Roman nicht der Titelheld, tritt indes wiederholt auf.)
1880. Algernon Charles Swinburne: Walter Savage Landor (stanza 20).

Zum Ausgangspunkte dieser anspruchslosen Beiträge, zur Anzeige meiner Kościuszko-Schrift in diesen Blättern durch Herrn Professor Jakob Caro rückkehrend, muss ich dem verehrten Referenten gegenüber es mir versagen, meinen Standpunkt bei Betrachtung der polnischen Geschichte des Vorjahrhunderts nochmals zu rechtfertigen. In solchen Fragen, wo ein völlig überzeugender Beweis, eine Demonstration durch a + b ausgeschlossen ist, steht eben Ansicht gegen Ansicht, und ich bin mir wolbewusst, wie leicht hier die meinige, an der ich dennoch festzuhalten gedenke, gegen die des gerade auf diesem Gebiete längst bewährten Gelehrten in die Wagschale fällt. Nur in einem Punkte kann

ich eine Caro offenbar nur durch Zufall entgangene Tatsache für mich anführen. Caro fragt, indem er mich anführt: „Hat wirklich ‚die polnische Nation Anerkennung und litterarische Ehren in unermüdeter Liebe nun ein Jahrhundert hindurch verschwenderisch auf Kościuszko gehäuft?'" und fährt fort: „Mich dünkt, dass dies doch nur mit starker Reserve behauptet werden kann. Jedenfalls hat weder die Liebe noch die Verschwendung zu einer irgendwie präsentablen Biographie zugereicht. Noch heute müssen wir ebenso, wie die Polen, uns mit der deutschen Biographie des Schweizers Falkenstein behelfen, deren Beschaffenheit niemand richtiger charakterisiert hat, als eben Herr Arnold selbst." Um Caros Zweifel an der andauernden Volkstümlichkeit des Helden von Racławice zu zerstreuen, genügte wol ein Blick in die ihm ja selbstverständlich länger als mir selbst vertraute grosse „Bibliografia polska" Estreichers oder in den „Skorowidz" des „Przewodnik bibliograficzny" Wisłockis, ja ein Gang durch die Strassen Krakaus, der einzigen grösseren Stadt reinpolnischen Gepräges. Und sicherlich fällt es heute keinem Polen ein, nach der schlechten alten Falkensteinschen Kościuszko-Biographie (1827 ^{2}, 1834; polnisch 1827, 1830, 1831) zu greifen, da ihm statt ihrer die Werke L. Chodźkos (1837 französisch, 1840 polnisch), Lucyan Siemieńskis 1866, General Paszkowskis 1872, Zychlińskis 1876, vor allem aber die grundgelehrte Arbeit (Tadeusz) K.(orzons) „Kościuszko, biografia z dokumentów wysnuta". Krakau 1894. (= Album muzeum narodowego w Rapperswylu, Tom. IV), also populäre oder wissenschaftliche Biographien nach Auswahl zu Gebote stehen.

Wien.

Wielands „Oberon" und der griechische Roman des Achilles Tatius.

Von

Charles J. Goodwin.

(Uebersetzt von Hermann Jantzen.)

In der letzten Nummer von Schlegels Athenäum für 1799 wurden in einer boshaften Spötterei Wielands litterarische Gläubiger aufgefordert zu erscheinen und ihr ausgeborgtes Eigentum für sich in Anspruch zu nehmen. „Nachdem über die Poesie des Hofrath und Comes Palatinus Caesareus Wieland in Weimar, auf Ansuchen der Herren Lucian, Fiel-

ding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crebillon, Hamilton und vieler andern Autoren Concursus Creditorum eröffnet, auch in der Masse mehreres verdächtige und dem Anschein nach dem Horatius, Ariosto, Cervantes und Shakespeare zustehendes Eigentum sich vorgefunden; also wird jeder, der ähnliche Ansprüche titulo legitimo machen kann, hiedurch vorgeladen, sich binnen Sächsischer Frist zu melden, hernachmals aber zu schweigen.“ So lautete die berüchtigte Citatio Edictalis.

In solcher Art und Weise verfährt natürlich keine parteilose Kritik, wenn sie die Entlehnungen eines Schriftstellers aufdeckt — wenigstens bei einem, der viel Eigenes zu dem, was er von anderen entnommen, hinzugefügt hat. Der Angriff der Schlegel auf Wieland war um so ungerechter in seiner Schärfe, als der Dichter gewöhnlich sehr freimütig die Quellen angegeben hatte, aus denen er schöpfte. Er war in der Tat ein gewaltiger Borger; und bei seinem Wissen, das so gut mit den Schätzen der alten und neuen Litteratur vertraut war, bei seiner so leichten und gefälligen Anpassungsfähigkeit, würde es ihm selbst schwer geworden sein, ohne einen laufenden Kommentar zu seinem Text den Ursprung jeder Beeinflussung nachzuweisen. Diese Arbeit bleibt gewöhnlich späteren Kritikern vorbehalten; und die Kritik hat auch in Wielands Fall selbstverständlich auf die Schlussaufforderung der Schlegel nicht gehört, „hernachmals zu schweigen“.

Bei dem Nachweis, für den dieser Aufsatz bestimmt ist, kommt ein so unbekannter klassischer Schriftsteller in Betracht, dass die Aehnlichkeit, obwohl sie schlagend ist, doch immer, wie es scheint, der Beachtung entgangen ist. In seiner Vorbemerkung zum „Oberon“ erwähnt Wieland als die drei Hauptquellen seiner Geschichte den französischen Roman „Huon de Bordeaux“, Shakespeares „Midsummer-Night's Dream“ und Chaucers „Merchant's Tale“ (die er indessen, wie es scheint, nur in der Gestalt von Popes „January and May“ gekannt hat). Der französische Roman, der zu dem Sagenkreise Karls des Grossen gehört, war in der „Bibliothèque universelle des Romans“ des Marquis de Paulmy [1]) 1778 veröffentlicht und lieferte ihm natürlich den grössten Teil des Stoffes für seinen „Oberon“, der in demselben Jahre begonnen und in seiner ersten Gestalt im Jahre 1780 vollendet wurde. Im „Oberon“ ist die französische Geschichte sehr verändert, ein grosser Teil ist weggelassen, und ein grosser Teil ist auch hinzugefügt. Der Vergleich zwischen beiden wurde im einzelnen gezogen von Düntzer (Wielands

[1]) Ueber seine Tätigkeit spricht auch Paul Wespy auf S. 8 seiner Dissertation „Der Graf Tressan“ Leipzig 1888.

Oberon erläutert. Zweite Auflage. Leipzig 1880) und von Max Koch (Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon. Marburg 1880). Aus Gründen, die sich später ergeben werden, braucht die französische Form der Geschichte hier nicht betrachtet zu werden.

Man hat guten Grund zu glauben, dass Wieland, abgesehen von den erwähnten Quellen, auch reichlich aus dem griechischen Roman „Clitophon und Leucippe" des Achilles Tatius geschöpft hat. Achilles ist ein Grieche, der, wie man nach inneren Wahrscheinlichkeitsgründen annimmt, wohl in der zweiten Hälfte des fünften nachchristlichen Jahrhunderts gelebt hat. Er schrieb eine der besten Proben des griechischen Liebes- und Abenteuerromans — jener späten und schwächlichen Blüte einer schwindenden hellenischen Kultur. Die Ueberlieferung berichtet, dass er das Christentum annahm und in seinem späteren Leben Bischof wurde. Wie dem auch sein mag, sein Werk atmet durchaus heidnischen Geist und blickt zurück auf die griechische klassische Welt. Es hat die Fehler aller uns erhaltenen Romane, die aus jener gekünstelten und eigentümlichen Kultur hervorgingen, welche man unter dem Namen der „zweiten Sophistik" kennt. Aber trotz seiner Mängel wurde es im Mittelalter viel gelesen und bewundert und übte neben andern seiner Art einen starken Einfluss auf die romantische Litteratur des Abendlandes [1]).

Um das Verhältnis der beiden Werke zu einander festzustellen, wird hier eine kurze Gegenüberstellung der betreffenden Abschnitte des „Oberon" und von „Clitophon und Leucippe" nötig sein.

I. Der junge, edle und jungfräuliche Ritter Hüon erhält von Karl dem Grossen, dessen Feindschaft er sich zugezogen, den scheinbar hoffnungslosen Auftrag, in den Palast des Kalifen zu Bagdad (oder Babylon, wie die Stadt unterschiedslos genannt wird) einzudringen, dessen Ehrengast den Kopf abzuschlagen, des Kalifen Tochter dreimal als seine Braut zu küssen und als freundschaftliches Geschenk vier Backzähne des Kalifen und eine Handvoll seiner Barthaare in Empfang zu nehmen. Nach einer langen Reise, auf der er sich einen treuen Begleiter, Scherasmin, gewinnt, den Schutz des Elfenkönigs Oberon geniesst und verschiedene Abenteuer besteht, erfüllt er erfolgreich seine Sendung. Rezia, des Kalifen Tochter, die durch seine Kühnheit von einer unwillkommenen Heirat befreit wird, begleitet ihn nach eigener Wahl als seine Braut. In Askalon schiffen sie sich nach Italien ein.

---

[1]) Das beste Werk über den griechischen Roman ist Erwin Rohdes Buch: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876; vgl. aber auch Heinrich Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Leipzig 1885 S. 22f.

Aber Oberon hat den Liebenden eine Probezeit der Treue und Keuschheit auferlegt, bis sie in Rom in aller Form verheiratet wären. Die letztere Bedingung können sie aber nicht lange halten, und sobald sie verletzt ist, erhebt sich ein furchtbarer Sturm. Hüon wird, wie einst Jonas, über Bord gestürzt und Rezia, die jetzt als Christin getauft ist und den Namen Amanda erhalten hat, folgt ihm. Arm in Arm erreichen sie die Küste einer einsamen Insel, wo sie nach Wochen der Entbehrung und des Leidens einen Gartenplatz entdecken, der nur von einem alten Eremiten bewohnt wird. Die drei leben hier glücklich mit einem Kinde, das zur gehörigen Zeit geboren wurde, bis zum Tode des Einsiedlers, und die Liebenden halten treu das neue Keuschheitsgelübde, welches der Eremit Hüon abgenommen hat. Bald nachher wird Rezia von Seeräubern gefangen und weggeführt, während Hüon, an einen Baum gefesselt, dem Tode überlassen wird. Doch Oberon erbarmt sich seiner und versetzt ihn nach Tunis, wo Rezia, Scherasmin und Fatme, Rezias Dienerin, schon getrennt von einander angelangt sind.

Rezia war wegen ihrer ausnehmenden Schönheit ehrenvoll von dem Sultan Almansor aufgenommen und in Prachtgemächern seines Palastes beherbergt worden. Hüon andrerseits verdingt sich unter dem Sklavennamen Hassan als Gärtner, wie es Scherasmin schon vorher getan hat. Sie und Fatme sinnen auf Rezias Entführung, und Hüon sendet ihr einen Strauss bedeutsamer Blumen mit dem Monogramm A. H., welches Amanda und Hüon bedeuten sollte. Allein diese Buchstaben passen ebensogut auf Hassan und Almansaris, des Sultans Lieblingsgattin. Sie ist bereits mit orientalischer Leidenschaft in den hübschen Gärtner verliebt, und durch ein Missverständnis gerät der Strauss in ihre Hände. Ihrer Aufforderung zu einer nächtlichen Zusammenkunft wird entsprochen, und Hüon, der erwartete, seine ersehnte Rezia zu treffen, findet nur Almansaris, welche vergebens die lockendsten Schmeicheleien an ihn verschwendet. Seine Tugend ist jetzt hart wie Stahl. Rezia verhält sich in gleicher Weise den leidenschaftlichen Annäherungsversuchen des Sultans gegenüber ablehnend.

Trotz der unbegreiflichen Zurückweisung bei ihrem ersten Angriff sinnt sie doch mutig auf einen zweiten. Sie bestellt unter dem Vorwande einer Ausschmückung den hübschen Gärtner in ein Gemach, wo sie sich ihm wiederum darbietet und ihre Reize unter der dünnen Gaze mehr enthüllt als verbirgt. Hüon zeigt die Tugend eines Josef, aber er findet auch das Schicksal Josefs bei der verschmähten Frau. Denn der Sultan erscheint in nicht gerade guter Laune, nachdem er eben von

Rezia abgewiesen ist, und auf seines Weibes Anklage lässt er Hüon ins Gefängnis werfen, um ihn am nächsten Morgen am Pfahle verbrennen zu lassen. Almansaris besucht ihn im Kerker und bietet ihm eine letzte Gelegenheit, sich ihr selbst und der Freiheit in die Arme zu werfen. Er aber zieht sein Schicksal am Brandpfahle vor, und sie verlässt ihn voll Grimm. Rezia erfährt jetzt von der Nähe ihres Geliebten, bittet für sein Leben und erhält die Aufforderung, es durch ihre Unterwerfung unter die Wünsche des Sultans zu retten. Nicht um diesen Preis, antwortet sie, aber — sie kann mit ihm sterben. Rücken an Rücken werden sie an den Pfahl gebunden, und Sklaven zünden den Scheiterhaufen an. In diesem Augenblick wird ein furchtbarer Donnerschlag gehört. Durch Oberons Dazwischentreten wird das Feuer gelöscht und die Bande werden gelöst. Der Sultan und die Sultanin bemühen sich eiligst, die Gegenstände ihrer beiderseitigen Neigung zu retten, aber die vier treuen Genossen entkommen und werden in Oberons Wagen entführt. Der Elfenkönig ist durch die reichen Proben der Treue und Keuschheit versöhnt worden, die sie seit ihrem ersten Falle abgelegt haben. Ihr Kind wird ihnen von Titania, die es noch vor der Zeit des Unglücks in ihre Obhut genommen hatte, wiedergegeben. Ein glückliches Leben erwartet sie in ihrer Heimat.

II. In dem Roman des Achilles Tatius entfliehen die Liebenden Clitophon und Leucippe, weil für den Helden eine unliebsame Heirat beabsichtigt ist, und weil sie zusammen unter verdächtigen Umständen ertappt worden sind [1]). Sie sind nicht vermählt, sondern geloben Treue und Keuschheit bis zur Zeit ihrer Vereinigung. In Begleitung des Clinias, Clitophons Vetter, des Sklaven Satyrus und zweier anderer Diener schiffen sie sich zusammen nach Alexandria ein, erleiden aber in einem furchtbaren Sturme Schiffbruch und werden bei Pelusium ans Land geworfen. Kurze Zeit nachher werden sie von Seeräubern gefangen und getrennt, da Clitophon einer Truppe Soldaten in die Hände fällt. Clitophon sieht, wie jenseits einer unüberschreitbaren Schlucht Leucippe allem Anschein nach geopfert wird, aber wie es sich für eine Romanheldin gehört, erscheint sie im richtigen Augenblicke lebend und unversehrt wieder. Sie wird zwar mit Clitophon vereint, aber nur, um unmittelbar darnach von einem ruchlosen Bewunderer entführt zu werden, der sie, als er verfolgt wird, scheinbar vor Clitophons Augen ermordet und ihren Körper ins Meer wirft.

[1]) Wie Hüon hat auch Clitophon einen bedeutsamen Traum, kurz bevor er die Schöne zum erstenmal sieht, in die er sich verliebt.

Ein halbes Jahr später trifft Clitophon seinen Vetter Clinias, den er seit dem Schiffbruch nicht mehr gesehen hat, und erfährt von ihm, dass Melite, eine reiche Witwe in Ephesus, wahnsinnig in ihn verliebt ist. Verzweifelt und gleichgiltig nimmt er sie und ihre Reichtümer an, kann es aber nicht über sich gewinnen, die Vermählung zu vollziehen, ehe sie das Meer durchquert haben, jenes Element, welches ihn von Leucippe geschieden. Die Schmeicheleien der Witwe unterwegs sind nicht imstande, seinen Entschluss zu erschüttern. In Ephesus wird Leucippe lebend, aber in Knechtschaft und Elend auf Melitens Landsitz wiedergefunden. Diesmal ist die Auferstehung eine doppelte. Thersandrus, Melitens ersten Gatte, den man lange Zeit tot glaubte, kehrt zurück, und in seiner Eifersucht schlägt er Clitophon und kerkert ihn ein, obwol dieser, nachdem er Leucippen wiedererkannt, ihr auf Melitens Kosten treu geblieben ist. Melite entdeckt seine Liebe zu Leucippe, flucht ihm in seinem Gefängnis und schliesst mit der Bitte um eine einzige Umarmung als Preis für seine Befreiung. Clitophon giebt endlich ihren Wünschen nach, und sie schmuggelt ihn dafür, nachdem sie ihn mit ihren eigenen Gewändern verkleidet, hinaus. Thersandrus indessen erkennt ihn, schleppt ihn fort ins Gefängnis und geht, um Leucippe eine Liebeserklärung zu machen; jedoch ohne Erfolg. Sie trotzt jeder Todesart und Folterqual, die sie bewegen sollen. Thersandrus aber lässt die Nachricht zu Clitophon gelangen, dass Melite sie ums Leben gebracht habe.

Clitophon klagt sich in Verzweiflung der Mitschuld an dem vermeintlichen Verbrechen an, Untersuchungen und gerichtliche Verwickelungen folgen, wobei der eifersüchtige und ungetreue Gatte schliesslich den kürzeren zieht. Leucippens Jungfräulichkeit wird durch ein Gottesurteil erwiesen, und die Liebenden, welche nach Hause zurückkehren, sind glücklich vereint. —

Eine Vergleichung der beiden Geschichten zeigt eine treffende Aehnlichkeit in vielen Punkten. Abgesehen von der losen Verbindung Karls des Grossen mit der Erzählung von Hüon und von der Rolle Oberons finden wir in beiden dieselben Hauptzüge. Zwei Liebende, verlobt aber nicht verheiratet, sind genötigt, eine lange See- und Landreise zu machen, eine grosse Menge von Gefahren und Abenteuern zu bestehen, ihre Treue durch die härtesten Proben zu beweisen und doch einander treu zu bleiben bis in den selbst ersehnten Tod hinein. Eines von den Liebenden ist in beiden Fällen mit einer unannehmbaren Person verlobt, in beiden ist eine Heirat mit Einwilligung der

Angehörigen nicht zu erhoffen, und sie fliehen zusammen. Sie beginnen ihre Reise zur See in Begleitung einiger ergebener Diener, und alles geht gut, bis ein Sturm das Schiff überrascht. Sie werden zusammen ans Land geworfen und von ihren Genossen geschieden. Hier beginnt ihre wirkliche Prüfungszeit. Sie werden von Räubern gefangen, in die Sklaverei geschleppt, von einander getrennt und müssen sich gegenseitig als tot beklagen. Sie werden jedoch an demselben Wohnort wieder zusammen gebracht, wo das eine Sklavendienste leistet, während das andere eine Ehren- und Günstlingsstellung einnimmt. Hier sind Lage und Ereignisse einander schlagend ähnlich. Die Heldin empfängt die leidenschaftlichen Bewerbungen ihres Herrn, während der Held zu derselben Zeit ganz ebenso verliebt von seiner Herrin bestürmt wird. Der Gatte entdeckt in beiden Fällen die Beziehungen seines Weibes zu dem Helden und lässt ihn voller Eifersucht ins Gefängnis werfen. Dort wird dieser von der verliebten Frau besucht, die trotz ihrer Wut über seine Liebe zu einer andern ihm doch ihre Hilfe zur Flucht anbietet, wenn er ihren Wünschen nachgeben will.

Clitophon giebt nach, während es Hüon nicht tut, und das bedingt eine leichte aber unterhaltende Verschiedenheit zwischen den beiden Geschichten. Das Hauptmotiv in beiden (wenigstens soweit die Liebesgeschichte im „Oberon“ in Betracht kommt) ist die Treue, und etwas nebenbei die Keuschheit. Die Keuschheit ist in beiden Fällen unvollständig. In der heidnischen Erzählung verletzt sie der Held allein, aber sehr entschuldbar, mit einer andern Frau als seiner Verlobten; in dem christlichen Roman verletzen sie beide Liebenden, aber gegenseitig. Das Urteil darüber, welches Vergehen weniger schuldvoll ist, mag der Entscheidung der Moralisten von Fach überlassen bleiben.

Auch einige Parallelen zu „Oberon“ aus andern noch erhaltenen griechischen Romanen können hinzugefügt werden. Am Ende von „Theagenes und Chariclea“ des Heliodorus z. B. sollen die Liebenden gerade der Sonne und dem Monde geopfert werden, als die Heldin vom Könige von Aegypten als dessen eigene Tochter entdeckt wird und beide befreit werden. Die Lage ist hier ebenso gefährlich wie die Hüons und Rezias, als sie an den Pfahl gebunden sind, und dieser nicht unähnlich. Die Verknüpfung Oberons mit der Geschichte kann gewissermassen mit dem Eingreifen der Götter in Vergleich gestellt werden, denen von Achilles eine weniger tätige Rolle eingeräumt wird als von manchen andern Romanschreibern. Solche Uebereinstimmungen beweisen indessen mehr allgemeine Aehnlichkeit in Ton und Anlage als Entlehnung im besonderen.

Natürlich ergiebt sich von selbst die Frage, ob die Aehnlichkeiten mit Achilles dem Einfluss des griechischen Romans auf den französischen Verfasser oder auf Wieland zu verdanken sind. Dass die griechischen Erzählungen, welche im Mittelalter übersetzt, viel gelesen und bewundert wurden, den mittelalterlichen Romandichtern als Muster dienten, steht ausser Frage. Aber ein Vergleich des „Oberon“ mit „Huon de Bordeaux“ zeigt sogleich, wo der Einfluss herkam. Es genügt die Bemerkung, dass sich unter Wielands Zusätzen die Geschichte von Januar und Mai mit dem Streite zwischen Oberon und Titania, das lange Verweilen auf der Insel, die Einkerkerung und die Liebesszenen in Tunis finden. In dieser letztgenannten Reihe von Episoden liegt die grösste Aehnlichkeit mit dem griechischen Roman. Es ist kaum zu bezweifeln, dass das Inselleben „Robinson“ und der „Insel Felsenburg“ (?) nachgebildet ist, obwol diese Schuld vom Dichter nicht anerkannt wird. Wielands Auslassungen und Aenderungen andrerseits sind ebensogross wie seine Hinzufügungen. Der französische Roman überlässt Karl dem Grossen eine viel wichtigere Rolle, er enthält Kämpfe und ein Schachspiel um hohen Preis anstatt der verwickelten Lage in Tunis, er giebt Hüon ein Gefolge von Rittern, lässt die Liebenden sich eigens in Rom vermählen und fügt noch eine Reihe von Abenteuern nach ihrer Rückkehr nach Frankreich hinzu. Alles in allem ist die Geschichte von „Oberon“ in ihrer deutschen Gestalt fast ganz Wielands Eigentum.

So wurde also die Entlehnung aus Achilles Tatius, wenn eine solche zugegeben wird, von ihm vorgenommen. Es ist kaum zu bezweifeln, dass der Uebersetzer Lucians, der Schriftsteller, der so reich belesen war und ein klassisches Gewand für seine Werke so sehr liebte, mit Clitophon und Leucippe vertraut war, obgleich ich in seinen Schriften keinen unmittelbaren Hinweis darauf gefunden habe[1]). Er kannte und benutzte sicher Heliodorus, als er den „Agathon“ schrieb, der Stellen von ganz ähnlicher Anlage aufweist. Apulejus und andere klassische Litteratur dieser Art wird von ihm angeführt, und die romantische, pseudo-klassische, halbsinnliche Atmosphäre des griechischen Romans war vollständig nach seinem Geschmack.

Johns Hopkins University, Baltimore.

[1]) Es gab viele Ausgaben des Achilles und Uebersetzungen in allen Sprachen. Eine Ausgabe wurde 1776 in Leipzig veröffentlicht und eine deutsche Uebertragung von Seybold in Lemgo 1778, in dem Jahre, in welchem der „Oberon“ begonnen wurde.

Besprechungen.

EUGEN KÖLBING: Flóres Saga ok Blankiflúr. Halle a. S., Niemeyer, 1896. XXIV, 87 S. 8°.
EUGEN KÖLBING: Ivens Saga. Halle a. S., Niemeyer, 1898. XXVII, 135 S. 8°. (In der altnordischen Sagabibliothek herausgegeben von Cederschjöld, Gering und Mogk Nr. 5 und 7).

Das altnordische Schrifttum ist nicht allein durch die auf germanischem Gebiet sonst unvergleichlichen heimischen Werke ausgezeichnet, es enthält auch wertvolle Uebersetzungen aus dem Französischen und wird dadurch für die vergleichende Litteraturgeschichte des Mittelalters von grösster Bedeutung. Ist doch z. B. in nordischer Prosa vollständig und ausführlich die Vorlage von Gottfrieds Tristan, das Gedicht des trouvere Thomas, von dem nur wenige französische Bruchstücke vorliegen, auf uns gelangt. Die wissenschaftliche Verarbeitung der teilweise noch ungedruckten romantischen Litteratur des Nordens stellt weitreichende Anforderungen, die nur selten im Wissenskreis eines Gelehrten sich erfüllen dürften. Zunächst ist gründliche, selbständige, auf eigener Handschriftenforschung beruhende Kenntnis der nordischen Philologie, der norwegischen, isländischen, schwedischen und dänischen Litteratur in allen ihren vielfachen Verschlingungen erforderlich, sodann Vertrautheit mit den altfranzösischen Denkmälern und endlich mit der gesamten weitverzweigten vergleichenden Litteraturgeschichte des Mittelalters. Kölbing ist auf diesem ganzen Gebiete längst rühmlichst bekannt. Die neuen sehr verdienstlichen zwei Ausgaben sind besonders geeignet zur Einführung in das Studium dieser Abteilung der nordischen Litteratur und daher dem Germanisten und Romanisten gleich willkommen. Die Einleitung zur Floressaga belehrt zunächst allgemein über die ganze Gattung dieser nordischen Uebersetzungswerke, über ihren norwegischen Ursprung, ihre jüngere meist isländische Ueberlieferung und Bearbeitung, über die aus den norwegischen Originalen entsprungenen schwedischen Reimgedichte (Eufemiaviser). Bereits die nordischen Texte heischen vergleichende Behandlung, dass man dadurch zur norwegischen meist verlorenen Urfassung vordringt, von der aus erst sichere Anknüpfung an die französischen Vorlagen möglich wird. Da weder eine Einzelschrift über die romantische Litteratur des Nordens besteht, noch die

bis jetzt erschienenen nordischen Litteraturgeschichten diesen Zweig erschöpfend darstellten, so gewinnt die klare Skizze Kölbings trotz ihrer Kürze bedeutenden Wert, indem darin der Rahmen für ein noch ungeschriebenes hochwichtiges Kapitel abgesteckt wird. Weiter berichtet Kölbing über die Stoffgeschichte der betreffenden Sagen, wobei ich besonders auf die Einleitung zur Ivenssaga S. VIII ff. verweise, und sucht die Stellung der altfranzösischen Vorlage der beiden nordischen Sögur vergleichend zu bestimmen. Auch hierbei mag die nordische Fassung Dienst tun, wenn sie etwa eine sonst verlorene französische Bearbeitung erschliessen lässt oder für gewisse Lesarten einer bekannten zeugt. Kölbing hat alles, was zur Beurteilung und Erklärung einer solchen Saga gehört, sorgfältig erwogen und zur Darstellung gebracht. Die Ausgaben enthalten alles, was der Germanist, Romanist und Litterarhistoriker zu wissen wünscht. Die Texte beruhen auf Nachprüfung der Handschriften und sind in den sehr reichhaltigen Anmerkungen nach allen Seiten, auch nach der vergleichenden ausreichend erklärt. Die Herausgeber der Sagabibliothek haben Kölbing in dankenswerter Weise freien Spielraum gelassen, dass die Mitteilung des ganzen philologischen Apparates, soweit er dem Forscher nötig ist, verstattet wurde. Die Floressaga liegt nur in einer Handschrift vollständig vor, von zwei anderen besseren sind Bruchstücke übrig. Ein kritischer Text im eigentlichen Sinne lässt sich nicht herstellen, da die Handschriften besondere selbständige Bearbeitungen darbieten. Kölbings Text giebt die Fragmente, soweit sie erhalten sind, für den Rest aber muss er die vielfach gekürzte und abgeänderte Handschrift M. abdrucken, deren Wortlaut im Anhang auch für die Abschnitte, wo im Texte die vier Fragmente eintraten, mitgeteilt wird. Somit hat allerdings dieser Text der Floressaga ein wunderliches Aussehen, da er aus drei ganz verschiedenen Bearbeitungen zusammengesetzt ist. Einheitlicher wäre das Bild geworden, wenn Kölbing wie Brynjolfr Snorrason im Texte M. gefolgt wäre und die Bruchstücke in den Anhang verwiesen hätte. Sehr gut ist im Anhang in M. durch gesperrten Druck hervorgehoben, wo diese Handschrift die beiden andern in den Lesarten übertrifft. Auch hier ist natürlich die Vergleichung mit dem französischen Original und den übrigen Bearbeitungen massgebend. Für die Ivenssaga liess sich ein mehr einheitlicher Text herstellen, indem unter Zugrundelegung der Handschrift B aus der Handschrift A, soweit sie vorhanden ist, die besseren und vollständigeren Lesarten eingesetzt werden konnten. Kölbing erbringt S. XVI ff. den Nachweis, dass die schwedische Floresweise sich mit einer Umreimung der norwegischen Prosa begnügt, während die Iwanweise neben der Saga auch noch eine Handschrift des französischen Yvain benützte. In den Anmerkungen der Ivenssaga wird der Vergleich mit Crestiens Gedicht eingehend durchgeführt und dabei auch die Stellung der französischen Vorlage der Saga unter den Yvainhandschriften bestimmt (vgl. auch Einleitung XIV f.).

Rostock. Wolfgang Golther.

RUDOLF FÜRST: Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Halle a. S., Max Niemeyer, 1897. 240 S. 8°.

Das Buch zerfällt in vier Abschnitte: I. Entstehung. II. Das Uebernatürliche. III. Die moralische Erzählung. IV. Revolution und Realismus. Der erste Abschnitt hat drei, die übrigen jeder vier Kapitel. Darauf folgen Anmerkungen und ein Register. Um zu zeigen, wie mannigfaltig der Inhalt ist, und wie weit der Verfasser in die Vergangenheit zurückgeht, sei noch die Uebersicht des zweiten Kapitels des I. Abschnitts angeführt: England. — Chaucer und die englische Erzählung. — Roman und „Novel“, Italiener. — Euphues. — Wirklichkeitserzähler und Pamphletisten. — Kurze Renaissance des Ritterromans. — Zügellosigkeit der englischen Bühne. — Versuch einer Gegenwartsnovelle. — Gelehrte Gesellschaften, Salons, Vers. — Der vierte Stand und Aphra Behn. Neue Stoffe. — Siegreicher Andrang der Stoffe aus dem Alltagsleben. — Charaktere, Tagebücher, Familienbriefe. — Moralische Wochenschriften, ihr Zusammenhang mit den Charakteren etc. — Sonstige Formen. — Der Realismus bei Defoe. — Neuer Realismus und Verfall der Bühne. — Richardson.

Der Verfasser hat sich mit diesem Buche unzweifelhaft ein grosses Verdienst erworben, indem er die Früchte einer sehr ausgedehnten und eingehenden Lesung auf einem Gebiete, wo eine solche wahrhaftig nichts Leichtes ist, den Fachgenossen und wol auch einigen weiteren Kreisen dargeboten. Wer hier die Einrede macht, dass in einem solchen Buche eben nur die interessanten und bezeichnenden Erscheinungen hervorgehoben werden sollten, versteht nichts von der Sache. Eben weil der Verfasser häufig auf heut wenig-bekannten Gebieten und solchen, denen unsere Zeit wenig Geschmack abgewinnt, wandelt, verdient er den Dank und die Teilnahme des Forschers. Hierbei kommt ihm eine Fähigkeit zu statten, die auszubilden er bei den mühsamen und umfangreichen Vorstudien für sein Werk viel Gelegenheit hatte, nämlich das Geschick, den Inhalt der einzelnen Bücher, die er seiner Betrachtung unterzieht, in einer klaren, scharfen und dem Gedächtnis sich gut einprägenden Darstellung wiederzugeben. Wie schwer das bei ganzen Gruppen von Erzählern ist, hat jeder erfahren, der sich mit der Geschichte der Prosadichtung beschäftigt hat.

Es ist für den Leser viel leichter, einem Stoffe von so bunter Mannigfaltigkeit mehr Uebersichtlichkeit zu wünschen, als für den Verfasser, sie zu geben. Daher will Referent seine Bedenken mit bescheidenem Vorbehalt ausdrücken, zumal an guten, den Weg zu einer bequemen Gliederung weisenden Vorarbeiten kein Ueberfluss vorhanden ist. Vielleicht hängt das, was man hier vermissen zu dürfen glaubt, mit einem anderen Umstande zusammen, der wol manchem auffallen wird: Die italienischen Novellisten scheinen nicht so, wie man es erwarten konnte, zu ihrem Rechte zu kommen. Die Einwirkung dieser Erzähler auf die anderen Litteraturen, namentlich die deutsche und die französische, scheint

dem Referenten bedeutender zu sein, als es hier dargestellt wird. Sollten sich nicht durch tieferes Eingehen auf solche Zusammenhänge Gesichtspunkte für eine einschneidendere Gruppierung der Prosadichtungen nach den für Inhalt und Form massgebenden Momenten ergeben haben?

Wenn Referent sich erlaubt, seine Ansicht über Goethes Bedeutung für die Novelle dahin auszusprechen, dass weder die gelegentlichen theoretischen Auslassungen, noch die poetischen Erzeugnisse unseres grössten Dichters auf diesem Gebiete von besonders tiefer und anhaltender Einwirkung gewesen sind, so wird er den Verfasser so wenig überzeugen, wie das ein Tadel für ihn sein soll. Das sind eben Ansichtssachen, d. h., es beruht die Meinungsverschiedenheit auf einem Gegensatze der Grundanschauungen, die hier nicht zum Austrag gebracht werden kann. Wie Referent eine Verständigung mit denen für unmöglich hält, welche Jakob Böhme ein Denkmal setzten, so hält er es auch für unerspriesslich, mit denen zu streiten, die Goethes „Märchen“ ein „vorbildliches Meisterstück“ nennen. Befände er sich doch auch dann den anders Denkenden gegenüber in gar zu ungünstiger Lage. Sie könnten ihm Mangel an Verständnis für das Tiefe und Sinnreiche vorwerfen, er ihnen nur Verständnis für das Unverständliche, was sich der Natur der Sache nach nicht beweisen lässt.

Seite 15 fällt der Gebrauch des Wortes „maccaronisch“ auf, denn Schwulst ist doch nicht die hauptsächlichste, ja nicht einmal eine wesentliche Eigenschaft der harmlosen Spielerei, die man macaronische Dichtung nennt. Seite 35 wird den Predigern, d. h. doch wol den protestantischen, die „Kutte“ als Amtstracht zugeschrieben. Die Redewendung Seite 42: „Jahrhundertelang schwankt sein Charakterbild in der Litteraturgeschichte“ scheint in ihrer Anwendung auf Perrault nicht recht angemessen, schon weil er noch nicht 200 Jahre tot ist. Seite 97 wird der Ausdruck: „der schwach bezeugte Robert Paltock“ wol noch von anderen als dem Referenten nicht verstanden werden. Seite 143 Zeile 8 von oben muss es anstatt „wird“ werden heissen.

Doch sind das Kleinigkeiten und nicht einmal häufig vorkommende; das Buch als Ganzes wird sich selbst empfehlen und dem Verfasser den Dank seiner Leser einbringen.

Breslau. Felix Bobertag.

MARY AUGUSTA SCOTT: Elizabethan Translations from the Italian. The Titles of such Works now first collected and arranged, with Annotations. I. Romances. 47 s. — II. Translations of Poetry, Plays, and Metrical Romances. 158 s. — Baltimore, The Modern Language Association of America, 1895/96; 8°.

Eine höchst übereilte Veröffentlichung. Die erste Pflicht eines jeden gewissenhaften Sammlers und Forschers, sich über die Arbeiten seiner Vorgänger sorgfältig zu unterrichten, hat die Verfasserin für das erste Heft ihrer Kompilation vollkommen vernachlässigt: mit übel-

beratener Hast hat sie ihre schlecht geordneten Notizen drucken lassen. Ueber die Hauptquelle dieses Heftes bemerkt sie selbst: It is based on Warton's chapter on „Translation of Italian Novels", in his „History of English Poetry", Section LX. Warton's knowledge was full and complete for his time, but the investigations of later writers have enabled me to correct many errors etc. (p. 6). 1892 habe ich in den „Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der engl. Litteratur des 16. Jahrhunderts" (QuF. LXX) die ältere Forschung gesichtet, nach Kräften ergänzt und eine bequeme Liste aller mir bekannten Uebersetzungen und nicht dramatischen Bearbeitungen italienischer Novellen angefügt. Die Sammlerin hat meine Arbeit nicht benützt, erbarmungslos ist uns der alte, wirre Kram nochmals aufgetischt. Und sie hat nicht einmal die Entschuldigung, meine Schrift nicht gekannt zu haben: ihre Bemerkungen über die Dutchess of Malfy (p. 15) beruhen, obwol sie ihre Quelle nicht nennt, zweifellos auf Kiesows Monographie über diese Novelle und Kiesow hatte an der betreffenden Stelle (Anglia XVII, 211 ff.) getreulich auf meine Sammlung verwiesen. Die Verfasserin ist jedoch dieser Spur nicht nachgegangen und bietet infolgedessen so viel Veraltetes, Falsches und Mangelhaftes, dass ich vor der kritiklosen Benutzung ihres Materials ausdrücklich warnen muss. Wie ich höre, soll Miss Scott diesen ersten Teil in der Zwischenzeit umgearbeitet haben und es wird mich freuen, ihn in seiner neuen Form günstiger beurteilen zu können: hoffentlich sind dann auch die zahlreichen Werke, die nicht das mindeste mit der italienischen Novelle gemein haben, die zwecklosen Wiederholungen allbekannter Tatsachen und die vielen kleinen Ungenauigkeiten in Zahlenangaben etc. ausgemerzt. Für „The Cobler of Caunterburie" ist Gassners Ergänzung meiner Angaben (ESt. XIX 453)[1]) nicht zu übersehen.

Eingehender als mit diesem gänzlich verfehlten ersten Teile wollen wir uns mit dem zweiten Heft: Translations of Poetry, Plays, and Metrical Romances beschäftigen, dessen ebenfalls sehr nötige Umarbeitung wol noch nicht in Angriff genommen ist, sodass unsere Bemerkungen noch von Nutzen sein können. P. 56: Was hat Lydgates Version von Boccaccios Compendium „De Casibus Virorum Illustrium", unter den Uebersetzungen der Elisabethaner zu tun? Die Verfasserin hat übrigens keine Ahnung davon, dass dieses Werk in der neueren Lydgateforschung eine gewisse Rolle gespielt hat: sie bezieht sich für Lydgate auf Warton und auf einen Neudruck von — Phillips „Theatrum Poetarum Anglicanorum"!! Körting, Brandl, ten Brink; Henry Morley — keinen dieser Forscher hat sie befragt, von Einzelabhandlungen ganz zu geschweigen. — P. 58 ff.: Die Uebersetzungen lateinischer Arbeiten italienischer Autoren sollten getrennt angeführt sein, nicht mitten unter den Versionen italienischer Werke, sie gehören zu einer anderen Strömung

[1]) Ebenda, S. 454, Z. 16 v. o. lies: Decamerone VII, 1 u. VII, 8. Die Koffer-Episode der 3. Novelle erinnert an Spinelloccio im Kasten, Decam. VIII, 8.

der nationalen Bildung. — P. 72f.: Weder Watsons lateinischer „Amyntas", noch Abraham Fraunces Uebersetzung dieser Dichtung, noch auch des Letzteren „Third Part of the Countesse of Pembrokes Ivychurch" (p. 79) stammen aus dem Italienischen, wie Anglia XI, 11 ff. des Näheren ausgeführt ist. Dort hätte Miss Scott auch eine eingehende Besprechung von Fraunces Karikatur des Tassoschen Aminta gefunden, und sie würde Fraunces Bearbeitung dann nicht als a close translation bezeichnet haben. — P. 80: Auch betreffs der Spenser m. E. mit Unrecht zugeschriebenen „Visions of Petrarch" bringt die Verfasserin nur das Alte, der Aufsatz „Ueber die Echtheit der Edmund Spenser zugeschriebenen 'Visions of Petrarch' und 'Visions of Bellay'" ESt. XV, 53 ff.[1]) ist nicht berücksichtigt. — P. 81: Zu Carews Tasso hätte auf Anglia XI, 333 ff. verwiesen werden sollen. — P. 82: Bei Lynches „Diella" erhalten wir den Beweis, dass die Verfasserin inzwischen meine „Studien" kennen gelernt hat. Ihre Bemerkungen über die englischen Uebersetzungen etc. von Bandello I, 27 sind von meiner Tabelle p. 90 abgeschrieben, ohne Quellenangabe. — P. 84 f.: Wertlos ist alles, was die Verfasserin über Dec. IV, 1 in England vorbringt. Die ganze neuere Forschung — Zupitza, Sherwood, Varnhagen, meine Studien — ist ausser Acht gelassen. — P. 88: Auch die Tassoübersetzung des Edward Fairefax ist vor wenigen Jahren eingehend besprochen worden, vgl. Anglia XII, 103 ff. — P. 120 findet sich plötzlich ein Verweis auf meine „Studien", welche im Folgenden noch öfters ausgiebig benutzt sind, wenn auch ganz ohne System und Quellenangabe (vgl. z. B. p. 125 Goubourne mit St. p. 96 f.; p. 143 f. Tilnay mit ib. p. 18 ff., wobei meine irrtümliche Zahl, 48 für richtig 38, arglos abgeschrieben ist; p. 145 ff. Forrest of Fancy mit ib. p. 44 f.; p. 147 f. Melbancke mit ib. pp. 60 f., 94). — P. 127 f.: Die Quelle der zweiten Geschichte in Turberviles „Tragicall Tales" wurde Anglia XIII, 51 bestimmt. Painter I, 57 ist keineswegs eine Bearbeitung der Erzählung Bandellos III, 18, sondern einer Novelle des „Heptaméron" (vgl. Studien p. 35). — P. 131: Hübschs Ausgabe der Griseldiskomödie durfte nicht übersehen werden, sie wäre für die Verfasserin sehr lehrreich gewesen. Und was soll in einer derartigen rein bibliographischen Arbeit die Anführung des Dekkerschen Liedes? An solch störenden Zugaben ist auch das zweite Heft überreich.

Dass ihr Material neben vielem Ueberflüssigen, ausserhalb des Rahmens ihrer Arbeit Liegenden auch grosse Lücken aufweist, darüber ist sich die Sammlerin wol selbst klar: so ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der Petrarcaübersetzungen in Tottels Miscellany mit keinem Worte gedacht.

Hin und wieder, nicht häufig, kann man in diesem zweiten Teile eine brauchbare Bemerkung finden, aber alles in Allem muss auch dieses Heft als eine durch und durch dilettantische, unmethodische

[1]) Wo S. 54 Z. 13 v. o. für 6 zwölfzeilige — deed zu lesen ist: 2 vierzehnzeilige und 4 zwölfzeilige Strophen.

Arbeit bezeichnet werden. Eilig zusammengeraffte Notizen Hals über Kopf drucken zu lassen, ohne eine gründliche Rundschau in der zeitgenössischen Forschung gehalten zu haben — das ist denn doch Büchermacherei von der billigsten und schlimmsten Sorte. Dringend muss man der Verfasserin, der es an Fleiss nicht gebricht, raten, ihre Kollektaneen längere Zeit im Pult zu bewahren und Korn und Spreu, Altes und Neues sorglich zu sondern. Mit unfertigen Erzeugnissen ist niemandem gedient, sie liegen als ärgerliche Steine des Anstosses im Wege der Forschung.

Strassburg i. E. Emil Koeppel.

J. SOZONOVIČ: Bürgers Lenore und ihr verwandte Vorwürfe in der europäischen und russischen (?) Volkspoesie. — Typographie des Lehrbezirks in Warschau. 1893. VII, 251 S. 8°.

Dieses Buch ist die erste Abhandlung über den Lenorenstoff, die das reichliche Material aus der germanischen und slavischen, aber auch keltischen, romanischen und magyarischen Volkskunde allseitig zu verwerten sucht, ja dasselbe noch durch 13 neue russische Aufzeichnungen bereichert. Nachdem sich der Verfasser kurz bei der Bürgerschen Ballade aufgehalten (S. 1—9) und die wenig ergiebige Litteratur seines Gegenstandes übersehen hat (S. 9—17), widmet er ein halb Hundert Seiten (S. 17—67) dem Glauben an die Rückkehr der Toten überhaupt. Nun ist aber dieses Thema viel umfangreicher als die Aufgabe der Abhandlung selbst und der Lenorenstoff nur ein Teil davon. Eine erschöpfende Darstellung konnte also hier nicht erstrebt werden. Andererseits lässt sich der allgemeine Glaube an die Rückkehr der Toten kaum als ein scharfbegrenztes Gebiet der Volkskunde an und für sich betrachten, ohne dabei die ursprünglichen Vorstellungen vom Leben nach dem Tode zu berücksichtigen. Denn der Naturmensch hat zwischen dem Zustande nach dem Tode und dem Erdendasein eben keinen Unterschied gemacht und dem Verstorbenen dieselben Bedürfnisse, Gedanken und Bestrebungen zugeschrieben, wie dem Lebenden. Daher rührt auch die althergebrachte Sitte, dem Toten ins Grab mitzugeben, was er möglicherweise im Jenseits brauchen könnte, eine Sitte, von der sowol die primitivsten Erzeugnisse menschlicher Kunstfertigkeit als auch Luxusgegenstände der neuesten Zeit, wie z. B. Regenschirm und Gummigaloschen, mit denen im Vogtland Leichen ausgestattet worden sind[1]), — genügendes Zeugniss ablegen. Ebenso natürlich ist es aber auch, dass der Verstorbene, falls er die für ihn notwendigen Sachen nicht mit erhält, sie dann einfach selbst abverlangt, oder, dass er ein Geschäft, vor dessen Abmachung er gestorben ist, nach dem Tode nachholt, und sei es auch nur, um sich

---

[1]) Köhler, Volksbrauch, Aberglaube u. s. w. im Voigtland. 1867, S. 441.

rasieren zu lassen, (Nyland VI. S. 74) oder endlich, dass eine Schuld, die er noch auf Erden hätte abschliessen müssen, ihm keine Ruhe gönnt. Nun lässt sich ein ganz bestimmter Zweck für die Rückkehr aus dem Totenreiche denken, nämlich, um einen Lebenden mit sich fortzunehmen. Die Behandlung dieser Frage, wie und weshalb Lebende von den Toten abgeholt werden, hätte als selbstverständliche Einleitung zu einem näheren Eingehen auf die Lenorenfabel gedient.

Der nächste Abschnitt (S. 67—86) soll zeigen, wie nach dem Volksglauben Tränen und übermässiges Klagen die Ruhe der Toten stören. Wichtig sind hier die skandinavischen Zeugnisse. In der bekannten Ballade von der Stiefmutter „weinen" die misshandelten Kinder ihre Mutter „aus der Erde hervor". In einer anderen Ballade haben die toten Kinder keinen Frieden vor den Tränen der Mutter und klagen ihr Leid in folgendem Bilde:

> Naar du fælder de modige Taar!
> saa er vores Kiste, som den staar i Blod.
> Og naar du smiler og er glad,
> da staar vores Kiste som i Rosenblad.
>
> (Kristensen, Jyske Folkeminder, XI, S. 188.)

Einer der letzten Pastoren in Almind, erzählt man, sei über den Tod seines Kindes ganz untröstlich gewesen; da riet ihm ein Weib, er solle sein Kind durch Weinen ins Leben zurückrufen. Sein Weib und seine Mägde stimmen nun eine laute Wehklage an, und schon nach einer Stunde giebt das Kind Lebenszeichen von sich (Ebda. VIII, S. 382). — In Hinblick darauf giebt wol auch die sterbende Jungfrau ihrem Geliebten folgenden Ratschlag:

> I gån sedan heem, I stellen edre tårar,
> Den blifver snart glömder, som aldrigh kommer åther.
> I gången sedan heem och stenger edre dörar,
> Then blifuer snart glömder som aldrig kommen före.
>
> (Arwidsson, II, S. 245.)

Darum betiteln sich die Lenorenballaden im Norden — Sorgens magt. Derselbe Volksglaube liegt auch dem Märchen oder richtiger der Legende vom Tränenkrüglein zu Grunde. 1666 führte der Bischof in Schweden, wie wir aus Petrus Magnus Gyllenius' Diarium erfahren, dieselbe in einer Leichenpredigt an (Svenska landsmålen Nr. 33, 1888. S. CXXCII). — Aber noch viel ältere, mythische Züge sind uns überliefert, die mit dem Glauben an die Macht der Tränen zusammenhängen. So muss die ganze Natur um Baldr trauern, damit er durch eben diese Trauer dem Banne des Todes entrissen würde. Darob hält sich schon Bugge auf. (Studien u. s. w. S. 249 ff.) — Hierbei erlaube ich mir noch einen Zug aus dem Volksglauben der Huzulen zu erwähnen, das einen späteren, satirischen Beigeschmack hat, laut welchem der Dorfrichter mit samt seinen Geschworenen im Jenseits die salzigen Zähren der von ihnen unschuldig verurteilten und bedrückten Opfer trinken muss (Globus LXVII, S. 359.). —

Nach diesen einleitenden Auseinandersetzungen geht der Verfasser auf sein Hauptthema über, aber mit Unrecht, denn ausser dem Glauben an die Rückkehr der Toten und an die Macht der Tränen wurzelt der Lenorenstoff noch in einer ganz bestimmten Vorstellung, dass der Tote zu Rosse erscheint und die Entführung sich zugleich als Geisterritt abspielt. Interessantes Material zur Beleuchtung dieses Sagenzuges hat schon Landau gesammelt (Die Quellen des Dek. 1884, S. 193 ff.). Unter den von Kristensen (Jyske Folkeminder) aufgezeichneten Abenteuern befindet sich manches, das in unsere Frage einschlägt. Bei einer Geisterbeschwörung auf Tjele erscheint das Gespenst reitend (VIII, S. 247). Von Einem, der sich ertränkt hat, wird erzählt, dass er von Zeit zu Zeit sein Gehöft zu Ross besucht (VI, S. 118). Dieses Ross erscheint oft kopflos (VI, S. 51, 132. VIII, S. 56 —7, 228), wie ja alle geisterhaften Tiere mit diesem Mangel behaftet sein können, so auch Schweine (VI, S. 52)[1]. — Wenn wir nun eine Reihe Erzählungen haben, in denen ein Sünder vom Teufel im Vierspänner abgeholt wird (VI, S. 209) oder ein grausamer Uebeltäter (VIII, S. 198), ein Bauernplacker (VI, S. 87) und eine Hexe (Wigström, Folkdigtning S. 112) nach dem Tode im Wagen umherfahren und den Ort, wo sie bei Lebzeiten gehaust, unsicher machen (Kristensen VI, S. 105; Svenska landsmålen 40, 1890. S. 19), so, denke ich, haben wir hierin nichts als eine Hypostase für das ursprüngliche Ross zu sehen. Noch weiter geht die Modernisierung des Aberglaubens, wenn der Wagen nicht von Pferden, sondern von Mäusen oder Hühnern gezogen wird (Wigström S. 174, 178). Von diesem merkwürdigen Wagen giebt es auch besondere Abenteuer (Kristensen VI, S. 52, 124, 135). In einer Variante kommt das oben besprochene Gespenst auf Tjele in einem geschlossenen Wagen angefahren (VIII, S. 250). Bekannt ist diejenige Ausmalung, dass beim Ritt der Huf des Pferdes an den Kirchenturm stösst (VI, S. 201; Wigström S. 238—9). Ebenso hat man auch bemerkt, dass der Geisterwagen über die Dächer dahinfährt (Wigström S. 158). Die Odinsjagd wird in Skanör geradezu „Kung Rolfs vagn“ genannt (Ebda S. 171). — Mit der wilden Jagd musste dieser Aberglaube früher oder später in Fühlung treten. „Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert zufolge“, sagt Weddigen (Gesch. d. d. Volksdichtung 1895, S. 229), „reiten im wütenden Heere tote Männer, besonders solche, die in der Schlacht oder sonst gewaltsam umgekommen sind . . .“ Ob nun aber ein genetischer Zusammenhang vorliegt, müsste eine eingehende Untersuchung ermitteln. Eins ist jedenfalls sicher, dass alle die Vorstellungen, bei denen das Ross und der Ritt mit der Wiederkehr eines Toten verbunden sind, für die Ausbildung der Lenorenfabel auf keinen Fall ohne Einfluss bleiben konnten. Dadurch erklärt es sich leicht, dass der Lenorenritt durch eine Wagenfahrt ersetzt wird (S. 129, 139, 174 und 247) oder aber dass das Ross des Bräutigams ohne Kopf ist (S. 144).

---

[1]) Vgl. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube, S. 51.

Dass der Verfasser diesen Zug nicht berücksichtigt hat, rächt sich auch an einigen Ausführungen in seinem Buche. Erstens schon, weil er dann der Protesilaossage keine so weitgehende Bedeutung zugemessen hätte (S. 91). Meiner Ansicht nach kann sie höchstens als Beispiel für die Tränenmacht, kaum aber als eine Variante der Lenorenfabel gelten. Wenn der Verfasser sie noch in Verbindung mit der Helgikviða setzt (S. 96), die letztere, ferner, mit dem Zigeunermärchen bei Wlislocki Nr. 43 (S. 102), so scheint er auf weite Irrwege geraten zu sein. Vor allem dürfen wir nicht vergessen, dass die Vorbedingungen zu einem selbständigen Entstehen einer dem Lenorenmotive nahekommenden Fabel auf der Hand lagen. In keiner dieser Varianten ist von einer Entführung der Geliebten die Rede. In der Protesilaossage fehlt ganz das Ross. Dass aber der Held im Kriege gefallen ist, halte ich für einen zufälligen Zug, der von der jeweiligen Kontamination abhängig ist. Für die hellenische und nordische Sage bleibt also nichts gemein, als die Vorstellung von der wunderbaren Macht der Tränen. Das Zigeunermärchen ist aber schon eine unverkennbare Version des Lenorenmotivs, wenn auch der Schluss ein fremder ist. Ueberhaupt meine ich, dass sowol die Protesilaossage als auch die Helgikviða ausserhalb des Lenorenstoffes fallen, wenn auch innerhalb derjenigen altheidnischen Vorstellungen, denen das Material zu dessen Aufbau entnommen wurde.

Die späteren Versionen der Lenorenfabel sind nun entweder in Balladenform oder als Märchen vorhanden. Die Beziehung der ersteren zu den letzteren erklärt der Verfasser auf die Weise, als ob die allen Märchen gemeinsamen Verse: Der Mond scheint hell u. s. w. Ueberreste eines altdeutschen Liedes wären, welches den Uebergang von den nordischen Balladen zu den späteren Erzählungen vermittele (S. 123). Dieses Lied soll unter den Minnesängern entstanden sein (S. 118). Die vom Verfasser angeführten, einzigen heute bekannten deutschen Lenorenlieder (S. 116 und 119) stehen — nach seinem eigenen Urteile — dem Urliede nicht nahe und sind eher „ein entfernter Wiederhall davon“ (S. 120). Ich möchte aber den Verfasser damit trösten, dass auch die nordischen Balladen schwerlich mit den Lenorenmärchen in nähere Verbindung gebracht werden können. Es fehlt in ihnen der Zug, den der Verfasser eben nicht berücksichtigen will, — das Ross und mit ihm der Gespensterritt. So bilden denn die skandinavischen und englischen Balladen eine Gruppe für sich, die vielleicht auf die Helgikviða zurückzuführen ist. Ob nun auch eine derartige deutsche Ballade vorhanden war, lässt sich vorläufig nicht bestimmen. Aber selbst, wenn eine deutsche Version der Ballade aufgefunden wird, so ist eine Grundlage für das Lenorenmärchen hiermit durchaus nicht gegeben, denn abgesehen von der Verschiedenheit des Inhalts, sind die im Märchen enthaltenen Verse den Balladen fremd. In Arwidsson II, S. 103 wendet sich freilich der Tote an die Jungfrau mit der Aufforderung: „se huru månan går!“ Ob nun diese Worte als eine Reminiscenz des bekannten Refrains anzusehen seien, erscheint mir aber zweifelhaft, wenn man die nächstfolgenden Verse:

Och jungfrun hon uppå månan såg,
Så hastigt den ungersvenn från jungfrun bortsvann,
När som de kommo ett stycke utom by,
så fingo de se en morgonstjerna ny ...
Liten Kerstin hon tittade på stjernorna små,
den döde försvann, han for långt härifrån.
(Wigström, Folkdigtning, S. 17.)

und besonders dasselbe Detail in einer anderen Variante beachtet:

Maanen skiner blank,
Dødmand rider rank,
Bliver du ett ræd, Maren?

Für die Wanderungen des Märchens hat der Verfasser drei Wege angenommen: einen über Holland nach Frankreich, den zweiten durch Oesterreich zu den Südslaven, den dritten durch diejenigen Gebiete, welche von den nordwestlichen Slaven, den Preussen und Litauern, bewohnt sind, zu den Polen und Russen. Dass die skandinavischen Länder vergessen werden, erklärt sich dadurch, dass dem Verfasser die nordischen Märchen mit Ausnahme einer isländischen Erzählung[1]) unbekannt geblieben sind. Das Märchen bei Kristensen (VI, S. 245) ist eigenartig, insofern hier der Tote nicht durch die Klage des Mädchens, sondern durch eine bei Lebzeiten mit ihm getroffene Uebereinkunft zum Stelldichein, aus dem Grabe beunruhigt wird. Die Verse lauten:

De döda rider,
Och månen skiner,
Är du rädd, Kajsa?
(Bondeson, Historiegubbar på Dal, 1886, S. 113 115.)

Sonderbar ist die Fassung eines schwedischen Märchens. Der Titel „Friaren med det gröna skägget" gründet sich auf den Entschluss des Mädchens, nur einen Mann mit grünem Barte zu heuren. Ein solcher holt sie im Zweispänner ab (s. o.), hält aber bei den Kirchen an, wo er die Leichname abhäutet, um, in die fremde Haut gehüllt, als Gespenst auftreten zu können. In dieser Gruselgeschichte, die gewissermassen das Wesen der Doppelgänger erklügeln will, sind aber die Verse gewahrt:

Nyland II. S. 254 heisst der Freier Bluåskägg = Blaubart, — daher denn auch der sonderbare grüne Bart, — der als einfacher Leichenfresser auftritt und nichts von den Lenorenversen weiss. Zum Glück giebt es noch ein ähnliches holländisches Märchen (S. 113), wodurch dann eben die Fassung aus Nyland, aber auch die Verse aus der Lenore bestätigt werden. —

Bei der Sichtung des reichen Stoffes wird als einfachstes Kriterium die Wahrung oder das Vergessen und die Verwischung der für die Lenorenfabel charakteristischen Züge anzusehen sein. Wenn in einem Zigeunermärchen (S. 137) die Witwe auf den ausdrücklichen Wunsch

[1]) Hierzu siehe noch Kahles Bemerkungen in Germania, 1891, S. 369--371.

ihres Mannes sein Grab mit einem Kreuze schmücken soll, das der Tote dann in ein Ross verwandelt, so zeugt diese Ausmalung, dass die ursprüngliche Vorstellung, laut welcher die Toten zu Rosse dahinsprengten, verblichen ist (Vgl. S. 204, 216 und 217). Das Motiv der Tränenmacht hat unter österreichischen Slaven und Madyaren einer spukhaften Geisterbeschwörung weichen müssen: Totengebeine oder ein Schädel werden gesotten und bei dreimaligem Rufen erscheint dann der Verstorbene (S. 128, 130, 136, 141, 143, 149 und 151). In Bahnia ist das Dekokt etwas komplizierter und auch poetischer: ein Kleidungsstück vom Liebsten, Kümmel, Weidenreiser und Vergissmeinnicht! (S. 161) — Ebensosehr fällt aber das Märchen aus der Rolle, wenn die Liebenden von vorne herein abmachen, auch nach dem Tode sich zu treffen (S. 127, 134, 153 und 154). — Am meisten Anlass zu Aenderungen und neuen Anknüpfungen hat aber der Schluss gegeben, schon aus dem Grunde, weil er in der Ausführung der Einzelheiten unklar war. Die Sucht, Greuel auf Greuel zu häufen (S. 123), wird hierbei eine untergeordnete Rolle gespielt haben, denn viele Variationen sind ja von einer durchaus versöhnlichen Art. Das älteste Schema wird auf einen entschiedenen Raub der lebendigen Braut von seiten des Toten gelautet haben. Wie man sich aber die Schlusskatastrophe ausmalen sollte, verursachte wesentliche Schwierigkeiten. Da wird sie denn bloss vereinfacht, sodass der Tote beim Abschied die Hand des Mädchens drückt, die daraufhin schwarz wird (S. 144). Oder im entscheidenden Momente verschwindet alles (S. 121). In einer moralischen Erzählung lässt die Braut eine Messe lesen und befreit so den Verstorbenen von den höllischen Qualen (S. 149). Nach dem nächtlichen Ritt bereitet sich auch das Mädchen zur Todesbrautschaft: beim ersten Geläute empfängt sie die Oelung, beim zweiten ist sie verschieden (S. 119). Oder aber es musste der Gedanke aufkommen, dass es der Braut gelingt, den Toten zu überlisten, wenn wir nicht annehmen, dass der Tote sich mit der blossen Absage der Braut begnügt, wie wir S. 114 und 115 lesen. Entweder schickt sie ihn zuerst ins Grab und läuft dann, was sie Beine hat (S. 129); um den Toten aufzuhalten, wirft sie ihm ein Buch, ihr Bündel (S. 156) und ihre Röcke hin (S. 174), über die er dann herfällt. Wie das Mädchen zu sich kommt, befindet es sich weit weg von der Heimat (S. 123 und 161), wie man sich ja leicht denken kann, und viele Jahre sind schon verstrichen, seitdem es dieselbe verlassen hat (S. 127). — Auch rettet sich die Braut dadurch, dass sie den Glockenstrang an der Kirchhofkapelle erreicht und zu läuten anfängt (S. 110). — In einem serbischen (S. 131) und einem polnischen (S. 162) Märchen wird ein Zwirnknäuel erwähnt: in diesem findet dadurch die Braut den Heimweg, in jenem wird der Tote durch das Aufwickeln desselben bis ans Morgenrot aufgehalten. Das letztere kann auch durch eine ausführliche Erzählung bewerkstelligt werden, wie der Lein gesät, geerntet und bearbeitet wird (S. 155—7). Der Lein kehrt mehreremals in den Lenorenmärchen wieder: entweder legt sich das Mädchen auf ein Leinfeld, wohin der Tote nicht gelangen kann (S. 164) oder der Bursch heisst bei der Trennung sein Lieb drei

Jahre seiner harren: im ersten säe sie Lein, im zweiten soll sie die Leinwand bleichen, im dritten ein Hemd nähen (S. 148). Offenbar muss es mit dem Lein seine Bewandtnis haben, dass er so an verschiedenen Orten in die Lenorenfabel hineingelangt ist. — Eine durchaus slavische Neuerung ist die Kontamination unseres Märchens mit einem andern, das wol auch selbständig erzählt wird (S. 177 und 250). Das Mädchen entwindet sich dem toten Bräutigam und dringt, vor ihm entlaufend, in ein Haus oder eine Kapelle ein, wo ein Leichnam liegt. Der Verfolger ruft nun dem Leichnam zu, er möge das Mädchen ausliefern. Manchmal nimmt derselbe es in Schutz, gewöhnlich aber erhebt er sich in böser Absicht[1]), doch siehe da! — kräht der Hahn. Wenn andere Lebende anwesend sind, so erhält der Leichnam noch einen Schlag auf den Kopf. (S. 126—8, 130, 134—6, 142—3, 145, 147—8, 152—3, 156, 159, 160, 163).

Russische Lenorenvarianten haben wir eigentlich erst durch die vom Verfasser (S. 235—251) veröffentlichten Aufzeichnuugen gewonnen. Unter ihnen finden wir auch zwei einzeln dastehende Kontaminationen (S. 236 und 244). Während in der ersten das Lenorenmotiv in ein grösseres, ihm ganz fremdes Märchenkomplex hineingeflochten ist, zeigt die letztere eine mehr organische Entwickelung. Drei Schwestern erwarten ihre Männer. Die eine will gleich mit ihm fortziehen, die zweite ihn speisen und dann ihm folgen, die dritte das Kind in den Schlaf wiegen, den Mann bewirten und darauf erst ihm willfahren. Es erscheinen die drei Männer und die erste Frau wird, wie Lenore entführt, die zweite von ihrem Manne im Gemache erwürgt und nur die dritte weiss das Abendessen bis zum Hahnenschrei in die Länge zu ziehen. —

Wird es einerseits förderlich für die Forschung sein, über möglichst viel Lenorenmärchen zu verfügen, so kann es ihr andererseits hinderlich werden, wenn solche Märchen mitgezählt sind, die gar nicht zur Lenorenfabel gehören. Ein solches ist entschieden Le cavalier des Ardennes (S. 107) und die russischen Erzählungen auf S. 175—7. Dasselbe könnte man von einem ostpreussischen Märchen (S. 155) behaupten, doch wird dann die čechische Redaktion (S. 147) eine sonderbare Mittelstellung einnehmen. Zwistig ist die unter den österreichischen Armeniern gemachte Aufzeichnung, in der Braut und Bräutigam die Rollen getauscht haben, insofern hier die verstorbene Maid den treulosen Verlobten abholt, wie er im Begriffe steht, eine Andere zu ehelichen (S. 139). Eine von den üblichen Lenorenmärchen unabhängige Konzeption wäre nicht ausgeschlossen. — Im letzten Abschnitt seiner Untersuchung (S. 179—233) bespricht der Verfasser die südslavischen und neugriechischen Lieder vom toten Bruder, der sein Grab verlässt, um seine Schwester aus der Fremde zur Mutter zurückzubringen. Dieser Vorwurf hat mit dem Lenorenmotiv ausser dem allgemeinen Glauben an die Rückkehr der Toten nichts gemein. Ein anderes ist es, ob nun diese Lieder ursprünglich in Griechenland oder, wie der Verfasser meint, in Serbien zu Hause

[1]) Vgl. Wlislocki, Zur Lenorensage. Zeitschrift für vergl. Litt.-Gesch. XI, 467 f.

sind. Diese Fragen sind übrigens schon im ersten Bande der Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte [1]) von Prof. Krumbacher erörtert worden. — Wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, stösst eine Analyse der Lenorenmärchen auf keinerlei Schwierigkeiten, wol aber schwebt noch Dunkel über ihrem Ursprung und ihrem Verhältnis zu den angrenzenden Motiven, wie auch im Laufe der Zeit neue Sammlungen vermittelnde Glieder zu den ferner stehenden Versionen vorbringen und eine bestimmtere Auffassung einiger Einzelfragen ermöglichen dürften.

Fragen wir uns nun, welche Ausbeute denn aus dieser weitschweifenden Untersuchung Bürgers Gedicht gewinnt, welche Stellung diejenige Variante einnimmt, welche dem Vorwurfe seinen Namen verliehen und das Bürgerrecht unter den allgemein gepflegten Motiven der Weltlitteratur gesichert hat. Als besonders glücklich wird Bürgers Gedanke gepriesen, die Handlung mit dem siebenjährigen Kriege in Verbindung zu bringen, der noch frisch in Aller Gedächtnis haftete. Aber auch das holländische Märchen nimmt an, dass der Held in den napoleonischen Kriegen gefallen ist (S. 112). In Bürgers Dichtung wird der Ritt von allerhand Gesindel begleitet. So heisst es auch ausdrücklich in einem magyarischen Märchen, dass unabsehbare Reihen von weissgehüllten Jünglingen auf weissen Pferden nebenan reiten. Mit Unrecht hält der Verfasser einen litterären Einfluss für unumgänglich (S. 141—3). In einer čechischen Erzählung schliesst sich an den Ritt ein ganzer Hochzeitszug an (S. 146). In der poetischen Anrede heisst es ja auch „die Toten reiten schnell“, nicht „der Tote“, — was deutlich darauf hinweist, dass ein ganzer Zug reitender Toten im Auge behalten wird. Misslungen ist dem Verfasser auch die Bemerkung, dass Mickiewicz' Ballade Ucieczka deshalb vor der Lenore Bürgers den Vorzug verdiene, weil hier der Tote nicht als Strafe von der Vorsehung gesandt, sondern vom Mädchen selbst durch Zauberei hervorgerufen wird (S. 167—8). Wie aber hat Bürger gerade diesen Zug der Volksmäre vertieft! Aus dem an sich schon schönen, volkstümlichen Motiv der Tränenmacht ist der erste Teil seiner Ballade, Lenorens Hadern mit Gott im Himmel, das ergreifende Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter hervorgegangen und erst diese Erweiterung hat das Schaudermärchen vom toten Bräutigam durch inneren Gehalt gewichtigt und unserem Herzen näher gebracht.

St. Petersburg. K. Tiander.

MARK LIDZBARSKI: Geschichten und Lieder aus den neuaramäischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Weimar, Emil Felber 1896. XVI, 313 S. 8°. 6 M. (= Beiträge zur Volks- und Völkerkunde 4. Band).

Von der neuaramäischen Volkslitteratur der in den Gebieten südlich von Armenien, etwa von Urmia bis Diarbekr, wohnenden Christen

[1]) S. 214—220. Ein Problem der vergleichenden Sagenkunde und Litteraturgeschichte.

haben in neuerer Zeit namentlich E. Prym und A. Socin durch eigene Aufzeichnungen und Verdeutschungen Kunde gegeben. 1884 hat dann A. Sachau auf einer Reise durch Mesopotamien durch Einheimische reichliche Niederschriften im neuaramäischen Dialekt anfertigen und teilweise mit arabischer Uebersetzung versehen lassen. Die wichtigsten dieser Texte hat 1896 ein Schüler Sachaus, M. Lidzbarski, u. d. T. 'Die neuaramäischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin' in einer Weise herausgegeben, der ein sachkundiger Kritiker wie Th. Noeldeke (Zs. der dtsch. morgenl. Gesellsch. 50, 302—310) aufrichtige Anerkennung zollt, und ausserdem die für die Litteraturgeschichte und Volkskunde interessanten Stücke durch die uns vorliegende deutsche Uebersetzung allgemein zugänglich gemacht.

Der Band enthält 1. Buchgeschichten, d. h. Uebersetzungen arabischer Erzählungen, 2. Volksmärchen, die in Alqôsch in der Nähe von Mosul aufgezeichnet sind, und 3. Lieder. Durch sorgsame Parallelennachweise hat der Herausgeber auf das Vorkommen der einzelnen Erzählungen in den orientalischen und europäischen Litteraturen hingewiesen. Zu der ersten Klasse gehört die Geschichte des weisen Chikâr (S. 1), die aus einigen Rezensionen der 1001 Nacht, aber auch aus griechischen und slavischen Fassungen bekannt ist, die Erzählungen aus Calila-wa-Dimna, aus der Chalifenfrucht des Ibn Arabschah († 1450) und andern Unterhaltungsbüchern (S. 139—171), die an die Turandotfabel erinnernde Geschichte der Kahramâneh, ihrer Dolmetscherin und des jungen Prinzen (S. 265) und die 'aus einem Buche der Nestorianer' entlehnte Version der Gregoriuslegende (S. 56). Von den Märchen und Schwänken will ich die hauptsächlichsten hervorheben, indem ich zugleich einige Nachweise über ihr anderweitiges Vorkommen beifüge.

Die Geschichte vom Kaufmanne, seinen drei Söhnen und drei Töchtern (S. 45) entspricht dem Grimmschen Märchen Nr. 57 'Der goldene Vogel', wie Lidzbarski schon bemerkt hat. Zu seinen weiteren Nachweisen trage ich hier nur Cosquin, Contes populaires de Lorraine Nr. 19 'Le petit bossu' nach, indem ich andres in meiner Ausgabe von Reinhold Köhlers Schriften zur Märchenkunde (1, 539) verzeichne. — Zu der Vertauschung des Futters für den Löwen und den Esel (S. 49) vgl. Köhler, Zeitschr. d. V. für Volkskunde 6, 63 zu Gonzenbach Nr. 13; ferner Ungarische Revue 1889, 37. — Zum Aufbrennen des Siegels auf die Lende des treulosen Bruders vgl. Wetzel, Die Reise der Söhne Giaffers hsg. von Fischer und Bolte 1896 S. 215; auch North Indian Notes and Queries 5, 172 Nr. 475.

Malla Idris (S. 65) gehört zu dem Kreise des 'Doktor Allwissend' (Grimm Nr. 98); vgl. namentlich Cosquin Nr. 60 'Le sorcier'.

Die Garqirjaneschlucht (S. 71) enthält eine eigentümliche Parallele zu dem Hebbelschen Gedichte (Werke 1891, 8, 39), in dem ein Mann seinen greisen Vater in den Abgrund stürzen will, wohin dieser, wie er sagt, ehedem seinen Vater geschleudert hat: ein entfernteres Seitenstück zu dem Grimmschen Märchen vom Grossvater und Enkel

(Nr. 78. Jacques de Vitry, Exempla ed. Crane 1890 Nr. 288), wo die Mahnung an den Hartherzigen nicht durch seinen Vater, sondern durch seinen Sohn erfolgt. — Zu dem Schildbürgerstreich vom Ausmessen eines Brunnens vgl. Vincentius Bellovacensis, Speculum morale 3, 3, 17; Zimmerische Chronik ed. Barack 1, 303.

Der Mossulaner und der Teufel (S. 73) entspricht Grimm Nr. 189. Vgl. Krohn, Journal de la société finno-ougrienne 6, 104 (1889); Paasonen, ebd. 12, 148; Polívka, Zeitschr. für österreich. Volkskunde 2, 375.

Der Holzhauer und die Schlange (S. 75): Gesta Romanorum 141 mit Oesterleys Anmerkung; Marx, Griechische Märchen von dankbaren Tieren 1889 S. 105.

Die Stampfkeule (S. 83) gehört zu Grimm Nr. 108 'Hans mein Igel'. Vgl. Köhler, Zeitschr. d. V. für Volkskunde 6, 77 zu Gonzenbach Nr. 42. Andres in seinen Kleinen Schriften (1, 318). — Zum Emporziehen der Seidenfäden durch Ameisen (S. 89, 313) vgl. Wetzel, Söhne Giaffers 1896 S. 213; auch Socin, Von Urmia bis Mosul 1882 S. 193 Nr. 14.

Der Fuchs und der Krebs (S. 91) ähnelt dem Wettlaufe von Hase und Igel bei Grimm Nr. 187. Vgl. z. B. Zeitschr. f. deutsches Altertum 12, 527. Blätter für pommersche Volkskunde 3, 65. Vartan, Fables 1825 Nr. 8. Sermons de Haqueville 1530 Bl. 35. Olympianus, Fabulae 22.

Das Mädchen im Kasten (S. 93) hat schon L. mit einer Novelle der 1001 Nacht (11, 191 Breslau) verglichen; s. auch Spitta, Contes arabes modernes 1883 Nr. 6.

Die entführte Frau (S. 108 und 195) gehört zum Kreise der Placiduslegende. Vgl. auch Warbeck, Die schöne Magelone hsg. von Bolte 1894 S. XVI[1].

Wie ein Tiâri Eier ausbrütete (S. 128). Vgl. Frey, Gartengesellschaft hsg. von Bolte 1896 S. 214 f.; dazu noch Polívka, Zeitschr. f. österr. Volkskunde 2, 375.

Wie die Tiâri die Sonne suchten (S. 129). Zu der Erkundigung nach dem Verbleibe des Kopfes des Verunglückten vgl. Frey, Gartengesellschaft S. 220 zu Nr. 12.

Der Fuchs und das Rebhuhn (S. 134): Phaedrus, app. 13 'Perdix et vulpes'. Benfey, Pantschatantra 1, 310. Voigt, Ysengrimus 1884, S. LXXXI. Hans Sachs ed. Goedeke 1, 211: 'Der Fuchs mit dem Hahn' (1546).

Der Fuchs und der Rabe (S. 135). Oesterley zu Kirchhofs Wendunmut 7, 30. Jacques de Vitry, Exempla Nr. 91.

Die Uebereilung (S. 140). Vgl. zum ersten Teile Benfey, Pantschatantra 1, 499. Kirchhof 1, 171; zum zweiten Benfey 1, 479 und Oesterley zu Paulis Schimpf und Ernst Nr. 257.

Die Zunge (S. 144). Vgl. Etienne de Bourbon, Anecdotes historiques publ. p. Lecoy de la Marche 1877 Nr. 246. Oesterley zu Kirchhof, Wendunmut 3, 129.

Altersversorgung (S. 153). Oesterley zu Gesta Romanorum 105 'Rügenglocke'.

Die Folgen des Lügens (S. 155). Zum zweiten Teile von dem durch einen Verleumder entzweiten Ehepaare vgl. Oesterley zu Kirchhofs Wendunmut 1, 366.

Der Bauer als Traumdeuter und Doktor (S. 157) ähnelt Montanus, Schwankbücher, hsg. von Bolte 1899, S. 600, Nr. 34.

Die Bürgschaft (S. 163). Oesterley zu Gesta Romanorum 108.

Ssalo und Abo (S. 175). Vgl. Swynnerton, Indian nights entertainment 1892 Nr. 21 'Eesara and Caneesara'. R. Köhler, Zeitschr. d. V. f. Volksk. 6, 74 zu Gonzenbach Nr. 37.

Die Wette zwischen den Gatten wegen des Schweigens (S. 179; dazu 184). Vgl. Bolte, Das Danziger Theater 1895 S. 226 f. Dazu Swynnerton S. 14, Nr. 11. North Indian Notes and Queries 3, 33 Nr. 65 (1893). Dubois, Pantchatantra p. 363. Uhle, Vetalapañcavincati p. XXIII. Rua, Giornale storico della lett. italiana 16, 257 f. 1001 Tag 11, 270 (1832). Nouveaux contes à rire 1702 S. 148 'Le cocu pacifique'. Les recreations françoises 1, 107 (1662). D'Aquin de Chateaulyon, Contes 1775 p. 32 nr. 9 'La porte ouverte'. Chph. Friederici, Oel und Wein gegossen auf die Wunden der Lebendig-Toden 2, 66 (1719): 'Der gelassene Hanrey'. Guadagnolis Gedicht ist von Paul Heyse verdeutscht, Gegenwart 1881, Nr. 12; die von Goethe nachgebildete schottische Ballade ist von K. C. Tenner in Dräxler-Manfreds Muse 1855, Nr. 64 nochmals übersetzt. Wolf, Deutsche Märchen und Sagen 1845 Nr. 45. Kristensen, Aeventyr fra Jylland 2, Nr. 24 (1884). Polívka, Archiv für slav. Philologie 19, 224 zu Václavek Nr. 5. Gittée et Lemoine, Contes populaires du pays wallon 1891 p. 78. Giambattista Basile 1, 90 f. (1883): 'O canto d'o salute d'etre cafune'.

Kleines Volk (S. 185) ähnelt dem Grimmschen Märchen Nr. 18 'Strohhalm, Kohle und Bohne'.

Die brave Frau, die ihre Versucher in Kisten einsperrt (S. 188). Vgl. meine Ausgabe von Freys Gartengesellschaft 1896, S. 286 (zu Val. Schumann Nr. 47); ferner North Indian Notes and Queries 5, 211 Nr. 623 'Women rule the world'.

Der wahrsagende Esel (S. 204). Köhler, Zs. d. V. f. Volkskunde 6, 167 zu Gonzenbach Nr. 70. Frey, Gartengesellschaft 1896, S. 278 (zu Schumann 6).

Der Prinz und die Frau des Juden Illik (S. 229). Ueber den unterirdischen Gang des Liebhabers vgl. Wetzel, Söhne Giaffers 1896, S. 219—221; dazu noch Greene, Works 12, 224. Freudenberg, Etwas für alle 1732 Nr. 18. Vade Mecum für lustige Leute 4, Nr. 40 (1768).

Der Meisterdieb (S. 241). Zum Stehlen der Eier und der Hosen vgl. Bédier, Les fabliaux[2] 1895 S. 448; zur Rhampsinitgeschichte vgl. Cosquin, Contes de Lorraine 2, 277. Socin-Stumme, Der arabische Dialekt der Houwara 1895 S. 107 (Abh. der sächs. Ges. der Wiss. 36). Jahn, Volksmärchen aus Pommern 1, Nr. 52 (1891).

Dschochi (S. 249). Frey, Gartengesellschaft 1896 S. 277 f. (zu Val. Schumann Nr. 5—6).

Der Glücksvogel (S. 253). Vgl. noch Polívka, Archiv f. slav. Phil. 19, 266 Nr. 16.

Die Geschichte eines verschuldeten Menschen (S. 258) entspricht dem Urteil des Schemjäka. Vgl. Simrock, Quellen des Shakespeare[2] 1, 226 f. Jātaka transl. by Cowell 1895 Nr. 257. Pullè, Un progenitore indiano del Bertoldo (Studi editi dalla univ. di Padova 3, 11. 1888) S. 31 Nr. 8 'Il disgraziato'. Schiefner-Ralston, Tibetan tales 1882 p. 29. Swynnerton, Indian nights' entertainment Nr. 13. Morgenblatt 1812 Nr. 132 (türkisch). Phillips, Verm. Schriften 1, 140. 472. Köhler, Jahrbuch f. roman. Litt. 13, 349; Anzeiger f. dtsch. Altertum 9, 403 zu Grünbaum 201. Casalicchio, L'utile col dolce 2, 84. Costo, Fuggilozio S. 255. A. Sylvain, Epitomes de cent histoires tragicques 1581 Nr. 27. Guicciardini, Detti piacevoli 1596 S. 3. Bidermann, Utopia 1691 p. 310 = Hörl von Wätterstorff, Bacchusia 1677 S. 324. Curieuser Zeitvertreib 1693 Nr. 41. Müllenhoff, Sagen aus Holstein 1845 Nr. 526. Madsen, Folkeminder fra Hanved Sogn 1870 S. 27. Ortoli, Contes populaires de Corse 1883 S. 193. Archiv f. slav. Philologie 4, 650. 5, 428. 482.

Die Lieder, die den dritten Abschnitt des inhaltreichen Buches einnehmen, sind zumeist kurze Improvisationen, wie sie bei Hochzeiten und sonstigen Tanzvergnügungen gesungen werden; doch finden sich daneben einige grössere Stücke in der bekanntlich auch der arabischen und persischen Litteratur angehörigen Form der Tenzone: S. 304 ein Wettstreit des Weizens mit dem Golde, S. 300 ein Wettstreit der Monate. Zu dem letztgenannten Thema vgl. A. d'Ancona, Archivio delle tradizioni popolari 2, 239; über die Tenzonen im allgemeinen Ethé, Verhandlungen des 5. internationalen Orientalistenkongresses 2, 1, 1 S. 48—135 (1881) und Jantzen, Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter (1896).

Berlin. Johannes Bolte.

SPLETTSTÖSSER, W.: Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltlitteratur. Litterarhistorische Abhandlung. Berlin, Mayer & Müller, 1899. 96 S. 8°.

Es scheint mir, dass mit dem Worte „Weltlitteratur" schon Missbrauch zu treiben begonnen wird. Eine Abhandlung, welche den verschiedenen Bearbeitungen eines Erzählungsstoffes in den modernen

europäischen Litteraturen gewidmet ist, sollte sich nicht mit dem vielversprechenden Worte „Weltlitteratur“ schmücken. Und dies um so weniger, als sie auch innerhalb des eben genannten beschränkten Kreises nicht vollständig ist.

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung giebt am Schlusse selbst zu, dass er Vollständigkeit wol erstrebt, aber nicht erzielt hat, und wer sich selbst mit derartigen Arbeiten beschäftigt hat, weiss ganz gut, dass einem Forscher absolute Vollständigkeit nicht zu erreichen möglich ist. Er wird stets Nachträge und Ergänzungen von Fachgenossen zu erwarten haben. „Hanc veniam petimusque damusque vicissim.“

Aber wir fordern dagegen, dass der Forscher nichts Wichtiges oder leicht Zugängliches übergehe und schon im Titel die Begrenztheit seines Themas angebe. Hätte der Verfasser der hier besprochenen Abhandlung auf deren Titelblatt „in den europäischen Volksliedern“ statt „in der Weltlitteratur“ gesetzt, so hätte er in uns keine allzu grossen Ansprüche erregt und sich manchen Tadel erspart. Andererseits sagt der Titel wieder zu wenig, denn es ist in den behandelten Dichtungen nicht blos von Gatten, sondern auch von Verlobten und Verliebten die Rede, und manchmal wird schon ins Gebiet der Untreue überhaupt hinübergegriffen, ein Thema, das man einigermassen erschöpfend nur behandeln könnte, „wenn der Himmel wär' Papier“.

Ueber diese Redensart ist von Reinhold Köhler (in Orient und Occident II, 546—59) ausführlich gehandelt worden. Ob sich in dessen Schriften, ausser der gleich zu erwähnenden Stelle, auch manches über das von Splettstösser behandelte Thema findet, ist mir jetzt festzustellen nicht möglich; in der seiner Abhandlung vorangeschickten Bibliographie kommt der Name Köhler gar nicht vor. Nur einmal (S. 12) ist Köhler genannt; aber den von ihm an dieser Stelle (Jahrbuch für romanische und englische Litteratur, VII, 359) gegebenen Rat, die Melodien der Lieder zu vergleichen, hat Splettstösser nicht befolgt. Von Schriften über südslavische volkstümliche Dichtung kennt er keine jüngere, als Kappers Gesänge der Serben, 1852. Die Arbeiten von Friedr. S. Krauss scheinen ihm ganz unbekannt geblieben zu sein.

Noch grössere Lücken zeigt seine Arbeit, wo er das Gebiet des Volksliedes verlässt und das der Kunstpoesie betritt oder verwandte Sagenkreise streift. Ueberhaupt erhält eine solche Arbeit erst dann ihren rechten Wert, wenn sie den Stoff an seinem Ursprunge aufsucht und seinen Wandlungen und Wanderungen nachfolgt. Splettstösser nimmt aber seinen Ausgangspunkt von einem in der Fassung ziemlich modernen piemontesischen Volksliede und scheint, obwol er auch Homer anführt, im Volksliede den Ursprung des Stoffes zu sehen, was erst zu beweisen wäre. Er begnügt sich für das Sagenhafte und Mythologische auf — Schambach und Müllers Niedersächsische Sagen, Göttingen 1855, zu verweisen. Aber auch bei modernen Bearbeitungen geht er solchen Untersuchungen aus dem Wege. Er spricht von Tennysons „Enoch

Arden", von Marcel Prévosts Novelle „D'siré" und Paul Févals Erzählung „La chanson du Poirier", ohne die Zeit ihrer Entstehung anzugeben, was doch sehr leicht gewesen und für Beantwortung der Frage, wer von ihnen den Andern benutzt haben könnte, entscheidend wäre.

Seite 31 sagt er, er werde auf Boccaccios 99. Novelle noch zu sprechen kommen, fertigt sie aber dann mit einigen Zeilen ab. Für die Ermordung Agamemnons zitiert er Homer und Alfieris Tragödie, Aeschylos scheint er vergessen zu haben. Southerns Tragödie „Isabella" erwähnt er nicht, obwol sie ihm doch aus dem Zitat bei Liebrecht-Dunlop (S. 297) bekannt sein musste. In der dort besprochenen Novelle 69 der Cent nouvelles nouvelles ist von einem König von Ungarn, nicht, wie Splettstösser sagt (S. 14), von einem König von England die Rede. Bei den Erzählungen von den gegen den zurückkehrenden Gatten misstrauischen Frauen (S. 59) hätte Walter Mapes Nugae Curialium IV 16 erwähnt werden sollen. (Vergl. meine Quellen des Dekameron, S. 297).

Es fehlen bei Splettstösser ferner: Quinctilians Declamation 347, Caesarius von Heisterbach, Dialogus Miraculorum Dist. VIII, cap. 59 und mehrere andere von mir a. a. O. mitgeteilte Versionen. Am auffallendsten ist aber, dass er von Körners Trauerspiel „Die Sühne" gar nichts zu wissen scheint.

Andererseits berührt er wieder mit seinem Thema nur lose zusammenhängende Erzählungskreise, die er natürlich in seiner Abhandlung nicht erschöpfend behandeln kann. So gehören die Seite 20—21 erwähnten Lieder zur Genovefasage; der ganze vierte Teil: „Der heimkehrende Gatte erfährt, dass die Frau geraubt worden sei und macht sich auf, sie zu suchen" gehört eigentlich zu den Mythen von durch Drachen geraubten Frauen, bei denen die Heimkehr des Gatten nur Nebensache ist. Auch die am Ende des dritten Teils, „Liebesprobe," verhältnismässig ausführlich behandelte Erzählung vom „Schneekind" hat mit dem Hauptthema wenig und mit der Liebesprobe noch weniger zu schaffen. Wollte der Autor sie aber ausführlich behandeln, so hätte er die Nachweise in Von der Hagens Gesamtabenteuer 47, II, S. LIII bis LV, benutzen sollen.

In den meisten der von Splettstösser und Anderen behandelten Liedern und Erzählungen ist der Krieg und als dessen Folge oft Gefangenschaft die Ursache des langen Ausbleibens des Gatten, ohne Nachricht von sich zu geben. Er kann aber auch aus langer Haft im — Zuchthause zurückkehren und die Frau mit einem Anderen verheiratet finden, weil die Ehe als durch seine Verurteilung gelöst betrachtet wurde. Ich kann zwar als Beispiel hierfür nur anführen einen Kolportage-Roman, „Melanie", von Dr. med. (?) Keller und das Drama „Schuldig" von Richard Voss. das freilich zugleich unter V. gehört; ich erinnere mich aber, auch anderswo Aehnliches gelesen zu haben.

Ich habe von den sechs Teilen der Schrift Splettstössers bereits zwei erwähnt und will nur noch bemerken, dass die Ueberschriften der anderen lauten: I. Wie der heimkehrende Gatte (oder Jüngling) die

Frau (oder die Geliebte) mit einem anderen verheiratet findet und was sich da begiebt; II. Rückkehr des Mannes am (oder vor dem) neuen Hochzeitstage der Frau und Lösung der Konflikte; V. Der Gatte trifft bei der Rückkehr die Frau in grosser Erniedrigung; VI. Der wiederkehrende Jüngling entführt die Geliebte, welche wegen ihrer Liebe zu ihm von den Eltern übel behandelt wird.

Diese Einteilung der Schrift ist eine recht gute, da eine solche nach der Ursache der Abwesenheit des Mannes, wie wir gesehen haben, nicht thunlich war. Auch sonst ist die Arbeit eine lobenswerte, wenn man sich beim Titel „Volkslied“ statt Weltlitteratur denkt.

Ist sie, wie wir vermuten, eine Erstlingsarbeit, so können wir uns vom Verfasser Gründlicheres und Lobenswerteres versprechen.

Wien. Marcus Landau.

Kurze Anzeigen.

In der Anmerkung S. 111 hat Stiefel Julius Slowackis „Marja Stuart“ unter den deutschen Maria Stuart-Dramen angeführt. Aber 1879 wurde nur dessen deutsche Uebersetzung veröffentlicht. Das polnische Original ist schon 1847, zwei Jahre vor dem Tode des Dichters, erschienen. Den Inhalt dieses polnischen Maria Stuart-Dramas bildet die Ermordung Rizios und Darnleys.

Wien. Marcus Landau.

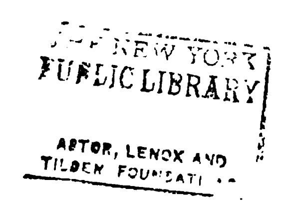
In einem recht lesenswerten Aufsatze „*Dwellings of the Saga-Time in Ireland, Greenland and Vineland*“ giebt Cornelia Horsford in einer Sonderausgabe aus der „National Geographic Magazine“ Vol. IX, p. 73—84 eine auf eigener Anschauung beruhende kurze Uebersicht über die jüngsten Ergebnisse der archäologischen Forschungen in den drei genannten Gebieten. Auf die Beschreibung einiger isländischer Wohnhäuser und des Tempels von Thyrli folgt ein Ueberblick über die 1894 von D. Brunn ausgegrabenen Wohnstätten in Grönland (im jetzigen Julianehåbs-Distrikt), wobei die grosse Aehnlichkeit mit den isländischen Häusern — die letzteren unterscheiden sich fast nur durch die dickeren Mauern — betont wird. An dritter Stelle werden einige skandinavische Bauten im „Weinland“, in und bei Cambridge im Staate Massachusetts, behandelt, bei denen neben wesentlichen Uebereinstimmungen auch kleine Unterschiede gegenüber den isländischen und grönländischen Ueberresten festzustellen sind. Die Beschreibung ist durch zehn gute Abbildungen erläutert, von denen die drei zu Grönland gehörigen den Middelelser om Grönland XVI, Kopenhagen 1896, entnommen sind. — Der Aufsatz kann als eine willkommene Ergänzung zu der von K. Kålund im Grundr. der germ. Philol.[2] III, 428—436 gegebenen Darstellung betrachtet werden.

Breslau. Hermann Jantzen.

Zur Abwehr. Herr Prof. Dr. Otto Harnack hat auf meine Besprechung seiner Schillerbiographie im 14. Bande der „Berichte des freien deutschen Hochstifts“ (Herbst 1898) nicht wie sonst üblich an dasselbe Organ eine Berichtigung eingesandt, sondern im Maihefte von Herrn Prof. Dr. Sauers „Euphorion“ seine vorgebliche Berichtigung zum Anlass verdächtigender Unterstellungen benutzt. Einer Verläumdung und ihren Urhebern sollte man nur die ihnen gebührende Verachtung entgegen setzen. Da aber Herr Harnack Mitarbeiter an meiner Zeitschrift war, so will ich ihrer Leser willen Herrn Harnacks Verfahren beleuchten. Herr Harnack hatte sich vor einigen Jahren durch eine von Alfred Biese in der Zeitschrift ausgesprochene Kritik, für welche natürlich Biese selbst und nicht der Herausgeber die Verantwortung trug, zu meinem Bedauern verletzt gefühlt. Ich selbst wähnte jedoch nach wie vor in freundlichem Verhältnisse zu ihm zu stehen und liess keine Gelegenheit vorübergehen, meiner Wertschätzung seiner früheren Arbeiten warmen Ausdruck zu geben. Ja ich suchte wegen dieser früheren Leistungen auch an dem ungleich schwächeren Schillerbuche das Lobenswerte möglichst hervorzukehren und die Mängel der Arbeit nur in schonendster Weise zu berühren. Um so grösser musste bei diesem Bewusstsein der durchaus freundlichen Haltung meiner Besprechung mein Erstaunen über Herrn Harnacks

Angriff sein, der selbst durch die Annahme nervöser Ueberreizung kaum zu entschuldigen ist. Herr Harnack glaubt die angebliche Parteilichkeit meiner Besprechung durch drei meiner Urteile zu belegen. Wirklich ist mir an einer Stelle ein Versehen zugestossen. Herr Harnack schreibt nämlich S. 108: „Dalberg verlangte für das Jahr von ihm drei neue Stücke"; ich übersah in mir selbst unbegreiflicher Weise, dass Herr Harnack in Klammern hinzugefügt: „also ausser dem Fiesko und der Luise Millerin noch eins" und sprach von einem Irrtum Harnacks in der Berechnung. In den beiden anderen Fällen hätte Herr Harnack seine angebliche Berichtigung in seinem eigenen Interesse besser unterlassen. In dem Absatze über das Bündnis Schiller-Goethe schreibt Harnack S. 237: „Es giebt Handschriften, in denen beide abwechselnd die Resultate ihrer Besprechungen niedergeschrieben haben, und mit stiller Ehrfurcht betrachten wir diese Zeugen edelster geistiger Gemeinschaft". Ich bemerkte dazu: „Für den Goethe-Schillerischen Briefwechsel wäre das eine sonderbare Bezeichnung, über bisher unbekannte Handschriften aber wäre doch eine weniger geheimnisvolle Mitteilung geboten". Da verweist Herr Harnack triumphierend auf das im 47. Bande der Weimarischen Ausgabe von ihm abgedruckte „Schema über den Dilettantismus". Der Herausgeber hat dabei nicht, wie es meiner Ansicht nach seine Pflicht gewesen wäre, neben dem von ihm zitierten Goetheschen Tagebuche auch den Goethe-Schillerischen Briefwechsel genügend angeführt. In ihm ist aber von dieser gemeinsamen Arbeit so oft die Rede, dass das Schema ebensogut als Anhang zum zweiten Bande gehören würde, wie die gemeinsame Abhandlung „über epische und dramatische Dichtung" stets dem ersten Bande angereiht wird. Das Schema ist zudem, wenn auch ohne Erwähnung Schillers, bereits im 44. Bande der Ausgabe letzter Hand abgedruckt worden. Wenn nun Harnack diese Arbeit im Sinne hatte, eine bereits veröffentlichte Handschrift meint und von „Handschriften" geheimnisvoll andeutend orakelt, so ist das geradezu grober Unfug. Die Leser der für weite Kreise bestimmten Schillerbiographie sind nicht zum Rätselraten da, und können von den „Paralipomena" der Weimarischen Ausgabe nichts wissen. Ich selbst kam nicht auf den Gedanken, dass Harnack jenes Schema erraten lassen wolle, weil ich — wie ich nun sehe mit Unrecht — von ihm eine zu gute Meinung hatte. Jetzt muss ich ihm absichtliche Geheimniskrämerei und Wichtigtuerei, schriftstellerischen Charlatanismus in jenem Satze zum Vorwurfe machen. Geradezu unaufrichtiges Spiel aber zeigt die andere seiner angeblichen Berichtigungen. Herr Harnack schreibt S. 267 über Schillers Rezension der Goetheschen „Iphigenie", sie sei trotz ihres grossen Umfanges im ganzen doch unbedeutend. Zwar erkenne Schiller mit Bewunderung den grossen Schritt vom „Götz" zur „Iphigenie" an, „aber er weiss nicht viel eigenes und selbständiges darüber zu sagen. Man merkt hindurch, dass ihm die antikisierende Form und zugleich auch der ganze Charakter des nicht tragischen Dramas noch fern lie t, dass er noch keine klare Stellung dazu genommen hat". Nicht mit einem Worte hat Herr Harnack bei diesem Tadel gegen Schiller erwähnt, dass wir von seiner Rezension nur den ersten Teil besitzen, der in der Hauptsache sich auf eine Inhaltsangabe der Euripideischen und Goetheschen „Iphigenie" beschränkt. Die „genaueste Erörterung" sollte erst in einem zweiten Teile der Rezension erscheinen. Mit vollem Recht sagt daher Otto Pietsch („Schiller als Kritiker" S. 50), wir müssten die Nichtvollendung der Rezension „lebhaft bedauern, da gerade der Teil, der noch ausstand, die eigentliche Kritik enthalten haben müsste". Durfte ich nun sagen, es sei mir nicht recht verständlich, wie Harnack die ganze Rezension, von der wir doch nur die über Euripides handelnde Einleitung kennen, „unbedeutend und unselbständig" schelten könne? Ich hielt dies nur für eine Flüchtigkeit Herrn Harnacks; jetzt, wo er sein Unrecht verteidigen will, nenne ich es frivole Unbill gegen Schiller. Doch was sage ich verteidigen? Herr Harnack will sich ja nicht verteidigen, er will eine freundlich gehaltene, doch unparteiisch prüfende Kritik seiner mangelhaften Arbeit verdächtigen. Der vergiftete Pfeil prallt jedoch ab und springt auf den Schützen selbst zurück, dem allein die Führung solcher Waffen zur Unehre gereichen muss.

Breslau. Max Koch.



Abhandlungen.

Andrea Guarna, Johann Spangenberg und das „Bellum grammaticale“.

Von

Ludwig Fränkel.

1. Allgemeine Orientierung [1]).

Das „Litterarische Centralblatt“, Jahrg. 1895, Nr. 49 Sp. 1765 enthielt über „Spangenberg, Johann, Grammatischer Krieg. In deutscher Uebersetzung von Rob. Schneider, Oberlehrer. Berlin 1895. Friedberg und Mode. (25 S. 8)“, unter meiner dort üblichen Chiffre L. Fr. folgendes Referat; „Schneider hat im Jahre 1887 eine Textrevision des Bellum grammaticale erscheinen lassen und jetzt veröffentlicht er im Centralorgan [2]) für die Interessen des Realschulwesens XXIII, 193—217 (das war genau anzugeben) sowie in diesem Sonderabdrucke eine entsprechende Verdeutschung. Jedoch nennt er beide Mal Johann Spangenberg als Verfasser, ohne einen Beweis dafür zu haben. Man vgl. darum

[1]) Nach Abschluss dieser Abhandlung teilt mir Geh. Reg.-Rat. Dr. O. Hartwig, Direktor der Hallenser Universitätsbibliothek, mit, dass in dem von ihm herausgegebenen „Centralblatt f. Bibliothekswesen“ VI (1889) S. 221 eine das Resultat vorwegnehmende Arbeit, Verslagen en mededeelingen d. Kont. Akad. (Letterkunde) 3e reeks 4e deel Amsterdam 1887 p. 332—340: J. C. G. Boot über das Bellum grammaticale, citiert ist. Da diese weiterem Interessentenkreise nicht recht zugänglich und tatsächlich auch von mir entgangen ist, auch andere und andersartige Materialien verarbeitet sind, veröffentliche ich meine Arbeit doch.

[2]) Nicht „Centralblatt f. d. I. d. R.“, wie der Sonderdruck angiebt.

vorläufig Grässe, Lehrbuch einer allg. Literärg. III1, 111 fg.[1]) und Jöcher's Gelehrtenlex. II, 124 fg. (neben IV, 712) und Allg. dtsch. Biogr. 35, S. 43—46, Näheres demnächst beim Ref. in der „Zeitschr. f. roman. Phil.“ Da aus äusseren Gründen ein Erscheinen in genannter Zeitschrift nicht möglich war, so erscheint die Abhandlung nunmehr an dieser Stelle, wohin sie auch ihre in verschiedene Litteraturgebiete eingreifenden und sie verknüpfenden Darlegungen verweisen. Diese verheissene Aufklärung wird nun hiermit vorgelegt, in voller Breite, d. h. in Gestalt regestenartiger Listen der negativen und positiven Beweise und beigefügten Konsequenzen, die der Uebersichtlichkeit halber möglichst knapp gehalten sind. Den Nutzen von Schneiders, gerade in jener durchaus realistisch-progressistischen Zeitschrift, zumal noch in Form der einzigen ‚Abhandlung' eines Heftes, stutzig machenden Verdeutschung vermag ich nicht einzusehen, falls sich damit nicht ein ernster litterarhistorischer oder litterarischer Zweck verbindet. Auch wenn sich in diesem Studierstubenscherz eines nicht gerade vertrockneten Formalgrammatikers Schneider gemäss „eine leise Satire auf den Streit zwischen Humanismus und Obscurantismus“ — letzterer Terminus übrigens für das 16. Jahrhundert nicht ganz stichhaltig — verbergen sollte, käme ihm keinerlei höhere ästhetische oder kulturgeschichtliche Bedeutung zu, erst recht nicht falls die Voraussetzung in Schneiders letztem Vorwortsatze gelten würde: „aber selbst in seiner rein grammatikalischen Bedeutung darf das eigenartige Schriftchen ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen“[2]). Da hat die heutige Litteraturgeschichte die Erfordernisse der Gegenwart mit unendlich Wichtigerem zu befriedigen.

---

[1]) Seine Auslassung als wohl bisher einzige eines zünftigen Litterarhistorikers stehe hier; sie findet sich bei Gelegenheit einer ausführlichen Bibliographie der vielgepflegten „Encomia“-Litteratur des 16. Jahrhunderts: „Auch Andreas Guarna aus Salerno gehört hierher mit seinem in Italien unzählige Male gedruckten Bellum grammaticale (Gramm. opus novum mira quadam arte et compendiosa s. bellum grammaticale. Crem. 1511. 4. Viteb. 1543. Antver. 1557. 8. Budss. 1561. 8. Amst. 1654. 8. u. s. oft a. b. Dornav. T. I p. 673 sq. u. Diss. lud. p. 400 sq. Guerre grammaticale, trad. en fr. av. d. not. Poitiers 1811. 12. s. Biogr. Univ. T. 18. p. 598. Dahlmann, Schaupl. mask. Gel. p. 527. sq.)“; manche Einzelkorrekturen dazu werden sich im Folgenden herausstellen: vgl. unten S. 256 Grässe selbst.

[2]) Vergleiche die in Schneiders Praefatio zu seiner Text-Ausgabe p. V gegebene überschwängliche Charakteristik; diese, freilich in den Gesichtspunkten auffällig mit den höchlichst lobenden Wendungen zusammenstimmend mit den an analogem Flecke gebrachten der früheren Neudrucke, stützt sich nicht einmal auf Kenntnis der Originalfassung!

Nahm ja schon die holländische Fachgelehrsamkeit des 17. Jahrhunderts, doch gewiss gegen den Einwurf antigrammatischer Ketzerei gefeit, das Schriftchen keineswegs durchaus ernst; in einem in meinem Besitze befindlichen Sammelwerkchen — demselben, das Grässe in der oben angezogenen Notiz erwähnt — „Dissertationum ludicrarum, et amoenitatum, Scriptores varij. Editio nova et Aucta. Lugd. Batavor. 1644" heisst es S. 3 f. der an ‚benevolo lectori' gerichteten Dedikation: „Si Grammaticus [es], horum studiorum taedia atque tetricas institutiones *belli Grammaticalis* lectione leva ac discute".

Nicht um den völlig dilettantisch verfahrenden R. Schneider zu belehren, sondern um das arge Missverständnis, das er durch seine Doppelleistung gleichsam officiell — denn er ist der erste moderne Herausgeber und der erste Uebersetzer ins Deutsche überhaupt — in die Welt gesetzt hat, ein für alle Mal zu beseitigen, erscheinen die nachfolgenden Auseinandersetzungen. Das erneuerte Werk ist nämlich gar nicht von Johann Spangenberg (1484—1550), dem bekannten Freunde, Helfer Luthers und Melanchthons, verfasst, sondern durch ihn nur aus dem gleichbetitelten Buche des Andreas Salernitanus, d. i. Andrea Guarna aus Salerno, in einer kaum eindrucksvolleren Modelung neu in die Presse geleitet worden. Mag nun auch mancher vielleicht in Anbetracht der nicht eben führenden Persönlichkeit, die A. Guarna und J. Spangenberg in der Litteratur vorstellen, das angerichtete Unheil nicht übermässig schlimm finden, so dünkt mich dieser Fall doch typisch für die unwissenschaftliche Gewissenlosigkeit — man verzeihe den harten, im Weitern bald erklärlich werdenden Ausdruck — eines sich auf den kritischen Arbeiter hinausspielenden Philologen und offenbart ein, Gottseidank, besonders in deutschen Landen sehr seltenes Beispiel von geradezu sträflichem Leichtsinn im Edieren. Dabei entspringt für die äussere, die philologische Geschichte der Litteratur manch hübscher Beitrag, der wohl da oder dort normativ verwendet werden kann. So wird der höhern Zweck meiner Ausführungen hoffentlich allerseits als ein weiter greifender erkannt werden denn als die einfach zu lösende Aufgabe, dem Italiener sein gutes Recht zu erstreiten, wider das ihm der anspruchslose deutsche Kirchen- und Schulverbesserer unbefragt in die Schranken entgegengetrieben wurde. Was endlich den Inhalt selbst anlangt, so rangiert das betroffene Buch damit in der schier unübersehbaren Reihe der Ἐγκώμια-Gattung, die das scholastische Zeitalter zu immer ausgedehnterem Wachstume auf das humanistische vererbt hatte; Grässe hat es (s. o.) richtig da eingeordnet, und wer die Vorstufe

dieses Zwitters gelehrter Darstellung und intuitiven Schaffens zurückverfolgen will, begegnet beim ‚3. Zeitraum' in G. Gröber's Behandlung der mittellateinischen Litteratur [1]) schon mehrere Jahrhunderte vorher etlichen sehr ähnlichen Früchten desselben Zweigs. Im übrigen lasse ich, um den Gedankengang in Bausch und Bogen zu rekapitulieren, Schneider [2]) das Wort: „In einer allegorisch-humorvollen Form versucht der Verfasser die mannigfaltigen Erscheinungen der lateinischen Grammatik den Lesern klar zu machen. Nach seiner Auffassung zerfällt das Gebiet der Grammatik in zwei Reiche: In dem Gebiet der Verba herrscht Amo, in dem der Nomina Poeta als König. Bei einem Gelage kommt es zwischen beiden Königen zu einem heftigen Wortwechsel, der zu einem Kriege führt, in welchem beide Parteien schwere Verluste erleiden. Das Resultat des Kampfes ist der jetzige Bestand der lateinischen Elementargrammatik, wobei die drei Männer Priscian, Servius und Donatus als Vermittler des Friedens erscheinen".

2. Bibliographische Uebersicht.

Vermag ich auch im folgenden keine vollständige Liste aller nachweisbaren Ausgaben des oft gedruckten Werkchens zu liefern oder habe ich es vielmehr gar nicht angestrebt, ein derartiges tatsächlich zweckloses Beginnen zu unternehmen, so wird dennoch zweifelsohne das von mir hier aufgestellte chronologische Verzeichnis der auf der Königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München [3]) vorhandenen Exemplare völlig ausreichen und, zumal die Signaturen nebst genügender Differenzierung beigefügt sind, jedem irgend erheblichen Nachtrage bequemen Anschluss ermöglichen [4]).

NB. Die Längsstriche bedeuten Zeilenabbruch und stehen nicht in den Originaltiteln.

1. GRAMMATICI BELLVM. NO-/minis et Verbi Regum, de principalitate / oratiōis inter se cōtendentum.

---

[1]) In dem von ihm herausgegebenen „Grundriss der romanischen Philologie" II, 1, 388—391.

[2]) Central-Organ u. s. w. S. 193 f., Sonderabdruck S. 1f.

[3]) Gern benutze ich diesen Anlass, um für die hierbei wie gar oft bewährte freundliche Hilfsbereitschaft der Herren Oberbibliothekar Jos. Aumer und Bibliothekar Dr. Aug. Hartmann wärmstens zu danken.

[4]) Etliche werden sich aus den nächsten Abschnitten ergeben; die anderwärts angeführten, z. B. die von Grässe in obiger Fussnote auf S. 2, sind nachzuprüfen Grässes Zuverlässigkeit in rebus bibliographicis ist öfters fragwürdig (vgl. unten S. 256)

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis Diij). Sign.: L. lat. 556/6. — Am Schlusse (16 verso): Argentorat. Ex ædibus Schu- / rerianis, Anno. M.D.XII. / Cal. Septēb. — Auf dem Titelblatt: Hieronymi Eonduli Cremonensis Exasticon / Ad Lectorem. / . . . . abgedruckt, auf dessen Rückseite: PAVLO CESIO IVR. CONSVL / TO. ANDREAS GVARNA SALERNITA = / NVS. SAL. D. — Auf dem letzten Blatte (nach FINIS) recto und verso; Gasparijs Auiati Cremonēsis. Carmē ad lectorē. . . . . ., danach: Hieronymi Eonduli Cremoneñ. Tetrastichon.

Auf 13 Seiten ist das Exemplar interlinear und marginal mit recht unleserlichen lateinischen periphrastischen Glossen und einzelnen Ansätzen zur Verdeutschung in alter Zeit versehen worden.

2. GRAMMATICALE BELLVM. Nominis et Verbi Regũ, de principalitate / orationis inter se contendentium.

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis Ccv). Sign.: L. lat. 556/7. — Am Schlusse (16 recto); Argentorat. Ex Aedibus Schurerianis, Anno M. D. XIII. Mense Febru. — Auf dem Titelblatt sind abgedruckt: Hieronymi Eonduli Cremonensis / Exasticon / Ad Lectorem . . . . sowie Eiusdem Tetrastichon.; auf dessen Rückseite dasselbe wie bei 1. — Auf dem letzten Blatte recto nach ‚*ΤΕΛΟΣ, καὶ θεῷ δόξα.*': Gasparis Auiati Cremonēsis. Carmē ad Lectorē. — Differenz von 1 nur in wenig abweichender Textverteilung und Art der Abbreviaturen.

Durch das ganze Heft verstreut einzelne marginale lateinische, wenige deutsche Glossen alten Datums.

3. Bellum Gram- / maticale.

Kleinquart. 14 unpaginierte Blätter (Custos bis C III). Sign.: L. lat. 557/2x. — Am Schlusse (14 recto): Impressum Bononię per Benedictum Hectoris Bi / bliopolam Bononiensem. Anno Dñi M. D. XXI. Mense Iunio. — Auf der Rückseite des Titelblatts: Paulo Cæsio Iur. V. Consulto: Andreas Guarna Salernitanus. Sal. D. — Auf dem letzten Blatte (14 recto) sind ‚Finis' (13 verso) die Verse des Gaspar und dann die des Hieronymus (diese hinter einander wie in 2 auf dem Titel und zum ersten Male mit der Form FONDVLI) abgedruckt. — Differenz in Textverteilung, Abbreviaturen, Druckfehlern (z. B. *Th*etrasticon über Hieronymus' zweitem Gedichte).

4. GRAMMATI= /CALE OPVS NOVVM, MIRA quadam arte, et compendiosa excus = / sum, Quo Regũ Nominis et Ver = / bi, ingens Bellũ, ex cōtentione / principatus in oratione, describitur.

Kleinquart. 16 unpaginierte Blätter (Custos bis diij). Sign.: L. lat. 557 (3. — Am Schlusse (16 recto): Viennæ Austriæ, per Johannem

Singroniũ. / Anno incarnationis domini / M. D. XXIII. — Auf dem Titelblatte ist abgedruckt: ADRIANVS VVOLFHARDVS TRANSSYLVA=/ nus. Ad Lectorem.; auf seiner Rückseite dasselbe wie bei 1, 2, 3, ferner: IOACHIMI Vadiani ad Andreã Salernũ operis autorem. — Auf Blatt 15 verso bis 16 recto nach ‚FINIS' dieselben Gedichte und in derselben Reihenfolge wie bei 3, doch mit der Aenderung Casparis . . . — Differenz in Textverteilung, Abbreviaturen, Druckfehlern (an der bei 3 genannten Stelle steht hier: Tetrastichon).

5. GRAM—/MATICALE BELLVM,/NOMINIS ET VERBI RE—/gum de principalitate orationis / inter se contenden — / tium.

Kleinoctav. 20 unpaginierte Blätter (Custos bis Ciij). Sign.: L. lat. 374. — Am Schlusse (20 recto) nach ‚FINIS' Gaspar's Carmen und Hieronymus' ‚tetrastichon'. — Differenz nur in Textverteilung u. s. w.

Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt noch zwei Exemplare dieser Ausgabe als Beibände=A. Gr. b. 1019/2 und A. Lat. b. 2062$_2$/.

6. BELLVM/GRAM=/MATICALE: / VITEBERGÆ. / 1534.

Oktav. Sign.: L. lat. 44/2. — Auf dem Titelblatte stehen nur vorgenannte Worte. Der Band umfasst aber 32 Blätter mit gemeinsamen Custos bis Dv, wovon das Titelblatt unpaginiert, ‚Bellum grammaticale' + ‚Zenophontis Hercules etc.' bis 24 paginiert, ‚Dialogus etc.' nebst den übrigen folgenden Gedichten unpaginiert, aber von vornherein mit den beiden ersten und grössten Nummern vereinigt gewesen, nicht etwa aus Buchhändlerspekulation nachträglich dazugeheftet worden sind [1]). — Auf dem letzten Blatte steht nichts ausser recto: VITEBERGÆ APVD/ GEORGIVM RHAV [2])/ ANNO/ M. D. XXXIIII.

Näheres über diese Ausgabe vgl. unten in Abschnitt IV 1. — Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt noch ein Exemplar dieser Ausgabe unter Sign. P. o. lat. 861/6; der dieses letztere enthaltende

---

[1]) Dass derartige Praktiken gerade in der hier in Betracht kommenden Sfäre wenig später üblich gewesen sein müssen, um mit unbequemen popular-philologischen Novitäten, die Ladenhüter zu werden drohten, zu räumen, beweisst meine bezügliche Feststellung für den Verleger von Friedrich Taubmann's Virgil-Kommentaren: Allg. dtsch. Biogr. XXXVII 437.

[2]) Es sei bemerkt, dass dieser aus der berühmten Wittenberger Officin von Georg Rhau hervorgegangene Druck nicht den vielleicht Lucas Cranach'schen Holzschnitt von Pyramus und Thisbe auf seiner arabeskenreichen Titelumrandung enthält, den K. Th. Gaedertz auf einem 1526er theologischen Traktat — also auch einer sachlich damit gar nicht harmonierenden Neuerscheinung, die noch dazu für die breiten Massen berechnet, also auch im Schmucke des augenfälligsten Blattes volkstümlich zu halten

Sammelband trägt auf dem Rücken eine ältere handschriftliche Angabe seines Inhalts, und darin heist es am Ende: ‚Io(.) Spangenbergii Bell. Gram. Hercules, Dial.‘

7. BELLVM / GRAMMATI — / CALE. /

VIRTVTE DVCE, *Vignette!* COMITE FORTVNA.

NB. Die Vignette: Antiker Greif in Renaissancestil hält mit zwei seiner vier Klauen eine durch eine Kiste laufende Kette, an der eine Kugel hängt.

APVD SEB. GRYPHIVM / LVGDVNI, 1541.

Oktav. 39 paginierte Seiten incl. Titelblatt (ausserdem Custos bis C_3). Sign.: L. gen. 68/1. — Auf S. 3 die Widmung, die in 1—5 auf der Rückseite des Titelblatts steht. — Am Schlusse (39 recto): ‚GASPARI AVIATI‘ carmen sowie beide Gedichte ‚HIERONYMI FONDVLI‘. Keine textlichen Abweichungen von der in 1—5 zu Grunde liegenden Fassung, sondern bloss Verschiedenheiten in der Textverteilung, Orthographie u. ä.

8. BELLVM / GRAMMATI — / CALE. | AD LECTOREM. / Si uis Grammaticæ cognoscere damna: libellum / Hunc lege, qui Bellum Grammaticale sonat. / M. I. K. /

Vignette.

VVITEBERGÆ / Recusum per Clementem / Schleich. / M.D.LXXX. /

NB. Die Vignette: Taufe eines Zöglings durch seinen Meister, vor dem er kniet, aus einer Flasche; Scenerie freies Feld, Rückblick auf Kirchtürme und Berge.

Oktav. 23 unpaginierte Blätter (Custos bis C_5). Sign.: Ph. Spec. 116/3. — Die Ausgabe ist ein nur in der Textverteilung abweichender Abdruck von No. 6.

9. ANDREAS / GVARNA / Patritius Salernitanus. / De bello Grammaticali. Ab innumeris mendis repurgatum, / ac postillis auctum. / *Vignette.* /

war! — derselben Druckerei entdeckt und als mittelbare Quelle bez. Mitquelle der Rüpelkomödie in ‚A midsummer night's dream‘ angesetzt hat: vgl. die 2. Abhandlung „Zum Zwischenspiel im Sommernachtstraum“ in seinen Mitteilungen „Zur Kenntniss der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeareliteratur“ (1888) und meine Bemerkungen dazu Engl. Stud. XV 442 ff., wo ich S. 445 (Nachtrag) auch auf J. Spangenberg's „Evangelia dominicalia in versiculos versa“ (1539 bei Rhau herausgekommen) eine ganz abweichende Titelbordüre finde.

VENETIIS. / Apud Franciscum Zilettum. / M.D.LXXXI.

Oktav. Zusammengedruckt mit: ‚Q. MARIVS / CORRADVS / VRITANVS, / GAPSARI [sic!] CERVANTI / SALERNITANORVM / Archiepiscopo S.P.D.' / *Einfache Arabeske.* Auf 48 paginierten Blättern, wovon 25—48 auf Guarna, De bello Grammaticali, kommen, beide Werke sind aber völlig gesondert betitelt, und zwar deckt sich die Aufschrift des ersten im übrigen ganz mit obiger. — Sign.: L. lat. 165/2.

NB. Die Vignette: Hufeisenförmige Arabeske, darin ein siebenzackiger Stern, dessen nach unten gerichteter Strahl verlängert ist und ein gewundenes Band mit der Inschrift INTER OMNES durchsticht.

Die Fassung dieser Ausgabe repräsentiert, wie schon ein flüchtiger Augenschein belehrt, eine selbständige Umarbeitung und basiert äusserlich auf einem Drucke der durch 3. in unserer Reihe vertretenen, in Italien entstandenen Sippe, mit der sie die Stellung der Gedichte gemein hat (S. 47 verso beginnt die Ueberschrift des ersten letztgenannter: *G*aspari*s*). Auf Blatt 26, d. h. direkt nach dem Titelblatte, steht die übliche Widmung des Guarna an Paulus Caesius.

10. BELLVM / GRAMMATI — / CALE, / inter Nomen et Verbum, Reges, de Prin — / cipatu in oratione inter se contendentes, / Lectu jucundum, et Iuventuti Scho — / lasticæ utile; / Ante seculum adornatum, et nunc / denuo recognitum. / *Einfache Arabeske.* / TIGVRI, / Typis Joh. Henrici Hambergeri, / Anno MDCXLX.

Kleinoktav. 56 paginierte Seiten excl. Titelblatt. Sign.: P. o. lat. 1079/2.

Die Fassung entspricht der Vulgata, lässt aber die Widmung und die drei Gedichte fort.

11. ANDREÆ GVARNÆ / SALERNITANI, / Patricii Cremonensis, / BELLVM / GRAMMATICALE. /

Vignette. /

AMSTELÆDAMI / Apud Joannem à RAVESTEYN. / 1654.

Oktav. 37 paginierte Blätter incl. Titelblatt. Sign.: N. Libr. 197/1.

Giebt die Vulgata wieder: die drei Gedichte hinten (37 verso), mit den Lesarten ‚CASPARIS' und ‚FONDVLI'. Vorausgeht auf S. 3f. eine Widmung dieses Neudrucks an ‚Nobilissimis & Illustribus Adoles — / centibus *Νεανίσκοις* / D. D. JUSTINO de NASSAU, / et / PHILIPPO HENRICO HERBERTO / Dom: in Hueklum Amitinis, / 'unterschrieben: Amstelod. 12 Cal.: Decembr. / styl: Gregor: 1653. / Vester officio, / observantia & / propensione ad omnia paratissimus, P. D. ex Gallis. /

Auf dem Rücken althandschriftliche Inhaltsangabe des Bandes, schliesst: Bellū Grā — / maticale. / Andr. Gvarnæ.

12. ANDREÆ GUARNÆ/SALERNITANI, / BELLUM / GRAMMATICALE / Denuò in gratiam Tyronum Notis ad præcepta / Grammaticalia instigantibus illustratum, / ac Capitibus distinctum. / Editio nova à mendis quibus priores scatebant, purgata. / *Vignette* [1]) / AMSTELÆDAMI, / Apud JHENR. WETSTENIUM, / CIↃ IↃC LXXVIII.

Kleinoktav. 72 paginierte Seiten incl. Titelblatt. Sign.: L. lat. 375. Wiederholt mit einer eigenen Zerschneidung in 27 Capita die durch No. 9 repräsentierte Umarbeitung, führt aber in Fussnoten eine ganze Anzahl philologischer Berichtigungen, Zusätze und Verweisungen (besonders auf Vossius) hinzu. Die Originalwidmung ist fortgefallen. Auf der Rückseite des Titelblattes stehen: das Carmen ‚Gasparis Aviati', ein aus vier Distichen bestehendes Gedicht ‚Ad Ornatissimum virum Casparum Thomæ, / Bellum Grammaticale diu desideratum / Scholis reddentem. /', sodann ‚Hieronymi Fonduli Cremonensis / Tetrastichon.' /

Auf dem Rücken althandschriftlich: Bellū Gram̄a / ticale / Andr. Guarnæ /

13. BELLUM / GRAMMATICALE /

Vignette. / COLONIÆ, / Apud JOANNEM ODENDALL, / Bibliopolam. / Anno 1710.

NB. Die Vignette: Zwei amorettenhafte Engel halten ein kolossales Herz, in dessen weissem Mittelfeld H S steht; diese Buchstaben auch rechts unten als Künstlerzeichen.

Oktav. Direkt hinten angedruckt sind, ohne auf dem Titel nahmhaft gemacht zu sein, ‚Xenophontis Hercules' und der ‚Dialogus' wie in No. 6, alles zusammen incl. Titelblatt 48 paginierte Seiten, davon 36 auf ‚B. G.' entfallend. Auf der Rückseite des Titelblatts ‚PRÆFATIO In BELLUM GRAMMATICALE', d. i. das ‚Dodecastichon' J. Spangenbergs, dessen Namen im ganzen Buche nicht genannt wird.

Die Fassung ist textlich, wie auf der Hand liegt, dieselbe Umgestaltung wie in No. 6 und No. 8.

---

[1]) Diese grösste und eigenartigste der Vignetten auf den ‚B. g.'-Drucken zeigt folgende Scene: Ein orientalischer Weiser tront fürstlich inmitten der verschiedensten Symbole der Gelehrsamkeit und des Geheimwissens, mit dem linken Zeigefinger in ein aufgeklapptes Buch weisend, den linken Fuss auf das Hinterteil einer Sphinx gestemmt; hinterrücks ein Obelisk, von den gnostischen Dreiecken mit der Umschrift SALVS gekrönt, links vom Beschauer eine Gelehrtenbüste auf Sockel, Fahnen, Globus, rechts auf einem Stoss Folianten eine angezündete Oellampe, daneben Medusenschild. Unter dem ganzen Bilde steht: CONSULTORIBUS ISTIS.

14. BELLUM GRAMMATICUM / NOMINIS et VERBI / REGUM / De OBTINENDO IN ORATIONE / PRINCIPATU, / NON MODO GRAMMATICÆ ALUMNIS, / VERUM ETIAM / EJUSDEM MAGISTRIS LECTU PER — / JUCUNDUM, / ATQUE IN ILLORUM CUMPRIMIS USUM SUB SÆCULI / XVI. INITIO LITERIS CONSI — / GNATUM / à / NOBILISSIMO INGENIOSISSIMOQUE / ITALO / ANDREA GUARNA SALERNITANO / Patritio Cremonensi, / NVNC VERO DENVO IN LVCEM EDITVM NON — / NULLISQUE ILLUSTRATUM ANIMADVERSIONIBUS; / cui accessit / DVELLVM GRAMMATICVM / de / ORTHOEPIA GRÆCA, / QUÆ CONSTAT / ORTHOPHONIA ET ORTHODIA VETERE. / COBURGI, / In M. Hageni Viduæ et Hered. Bibliop. privil. 1739.

Oktav. 94 paginierte Seiten excl. Titelblatt und Praefatio. Das ‚Duellum Grammaticum' ist extra paginiert und hat auch ein separates Titelblatt: *ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΑΜΦΙΛΕΚΤΟΣ,* SEU SINGULARE CERTAMEN GRAMMATICO - CRITICUM DE ORTHOPHONIA ET ORTHODIA GRAECA etc. Coburgi 1740. — Sign.: L. lat. 376. /

Vorausgeht eine neue ‚Praefatio. De tristi pariter ac jucundo hujus scripti argumento, de nova hac ejusdem editione, et duelli cujusdam recentioris grammatico — critici accessione.' (die für die Verfasserfrage sehr wichtig ist), darauf die Originalwidmung, dann ‚HIERONYMI EONDULI / CREMONENSIS' / beide Gedichte sowie ‚CASPAR. AVIATI / CREMONENSIS / Carmen ad Lectorem'.

Zu Grunde liegt diesem Neudrucke, wie auch die praefatio ausdrücklich angiebt, die ‚Argentorati ex aedibus Schurerianis MDXII' erschienene, d. i. unsere No. 1; zahlreiche gründliche Zusätze und Berichtigungen philologischer Art sind als Fussnoten angefügt.

Auf dem Vorsatzblatte, das übrigens noch die ehemalige Signatur ‚B. L. / : Lingu: 1879a' trägt, ist handschriftlich eingetragen: ‚Das bellum gramaticale ist auch gedruckt Tiguri 1649, 12mo Et exstat in Selenianis Parte 11. seu Serenissimæ Domus Augustæ Selenianæ Princip. Iuventutis utriusque sexus Pietatis, Eruditionis, Comitatisque exempl. sine pari, Vlmæ 1654. 12.'

III. Bisherige Aeusserungen zur Verfasserschaft.

Zur endgiltigen Feststellung der Urheberschaft des „Bellum Grammaticale" schlagen wir zwei Wege ein: Erstlich wird die Nennung dieses Werkes in den Erwähnungen des Guarna, das Fehlen in allen auf authentischem Material fussenden Spangenbergs erwiesen; zweitens werden positive Zeugnisse beigebracht.

Fragen wir zunächst einmal, ähnlich wie die anglistischen Philologen — ich betone letzteren Titel — bei Widerlegung des bodenlosen Bacon-Humbugs geschickt ex contrario vorzugehen pflegen[1]), ob die Zuschiebung des Werkes an Spangenberg irgend welchen realen Hintergrund besitzt. Sogar die etwaige Tatsache, dass irgend einer der Biographen des Johann(es) Spangenberg, zumal diese fast ausnahmelos rückhaltlose Bewunderer des zwar zielbewussten und eifrigen, aber den geistigen Durchschnitt nicht überragenden Mitreformators sind, ihm das — dem Rahmen seiner litterarischen Wirksamkeit kaum recht angemessene — Büchlein zuwiese, hätte erst tertiäres Gewicht. Aber auch das ist nicht der Fall. Weder einer der älteren quellenmässigen Referenten noch Jemand von den neuesten Urkundenforschern berührt überhaupt die Frage. Aus der Reihe der ersteren genügt es zwei anzuführen: 1. Melchior Adam. Vitae Germanorum Theologorum, qui superiori seculo ecclesiam Christi voce scriptisque propagarunt et propugnarunt (Haidelbergae 1620); S. 202—204 steht daselbst: ‚Joannes Spangenbergius', insbesondere mit Bezug auf die Schriftstellerei behandelt; aber keinerlei Hindeutung, im Gegenteil, auf das S. 202f. eingeflochtene Schriftenverzeichnis folgt eine Notiz, die entnehmen lässt, dass für die lateinischen Veröffentlichungen Vollständigkeit angestrebt war: „Scripsit et alia plura Germanice, quae nunc memoriae non sunt“. 2. J. H. Kindervater, Nordhusa illustris oder Historische Beschreibung Gelehrter Leute .... (Wolfenbüttel 1715); S. 250—285 wird als nr. XXVIII. Joh. Spangenberg mit Heranziehung einer Fülle von Quellenmaterialien behandelt, wobei allerdings S. 266 bis 285 des ‚Mencelius‘ panegyrisches Carmen ausfüllt. I. G. Leuckfeld, Historia Spangenbergensis (1712), zunächst nur Johann's Erstgeborenen Cyriacus meinend, sowie die beim ebengenannten Hieronymus Menzel („Epicedion in memoriam Jo. Sp.“, Bas. 1561), Spangenbergs Eislebener Amtsnachfolger, und sonst enthaltenen Fakten sind hier völlig aufgenommen. Ja, wir stossen bei Kindervater, der sehr sorgsam alles irgend Hingehörige verwertete, auf einen indirekten Beweis gegen Spangenberg's Autorschaft, wovon unten die Rede sein wird.

Unter den modernen Monographen J. Spangenbergs kommen als Hauptgewährsmänner E. G. Förstemann und G. H. Klippel in Betracht. Dieser hat sich mehrfach mit dem Leben des Luther-Verkündigers be-

[1]) Ich darf mir wohl erlauben, dafür auf meine eigene ausführliche Behandlung dieser Angelegenheit in den „Englischen Studien“ XX 419—436 (und „Nord und Süd“ Bd. 73, H. 219, S. 368—378) hinzuweisen, wo dieses Princip als sicherstes gewählt ist.

schäftigt: mit einem längeren Aufsatze im „Vaterländischen Archiv des historischen Vereins für Niedersachsen“ Jahrgang 1840 (1840), wo S. 418f. das „Bellum Grammaticale“ nicht mitgenannt wird; dann mit einer Revision dieser Abhandlung in seinen „Deutschen Lebens- und Charakterbildern aus den drei letzten Jahrhunderten“ 1 (1853) S. 1—29, endlich mit dem Spangenberg-Artikel in Herzog-Plitts „Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche“ XIV. (2. Aufl. 1884) S. 467—469, dessen Drucklegung Wagenmann, ein peinlicher Specialist, überwachte — nirgends eine Anspielung! Vielmehr lässt uns dieser genaueste Kenner Spangenbergs bei demselben Gegenstande einhaken, um die Annahme seiner Verfasserschaft ad absurdum zu führen wie Kindervater; davon sogleich. Rektor Förstemann, der umsichtigste Detailforscher über die Vergangenheit seiner Vaterstadt, hat ebenfalls Joh. Spangenberg als dem Begründer von deren modernem Schulwesen sichtlich ungewöhnliche Teilnahme entgegengebracht und ist öfters auf sein humanistisch-pädagogisches und -philologisches Wirken zurückgekommen; jedoch auch bei ihm sucht man das „B. G.“ vergebens. Am meisten und zugleich endgiltig, zugleich Klippel's Ergebnisse schon voraussetzend, rückt er bibliographische u. ä. Fakta ins Licht in seinen „Kleinen Schriften zur Geschichte der Stadt Nordhausen“. I. (Nordhausen 1855) S. 24—27, wo man S. 24 auch der Einschränkung begegnet: „Das Verzeichnis der Schriften Spangenberg's und der zahlreichen Ausgaben derselben erfordert noch manchen Nachtrag“, S. 26 der analogen: „von dem Beifall, den diese Schriften fanden, zeugen viele bis in das 17. Jahrhundert wiederholte Ausgaben derselben, welche noch nicht allgemein bekannt und noch nicht verzeichnet sind“, ohne freilich darauf auf unser bei den älteren Bio- und Bibliographen nirgends ihm zugeschriebenes opusculum zu stossen. Der jüngste Monograph, der renommierte Kirchenhistoriker Paul Tschackert im Spangenberg-Artikel der „Allgemeinen deutschen Biographie“ XXXV (1893) S. 43—46, erwähnt in seiner, allerdings nur „die wichtigsten“ aufführenden Rubricierung der Schriften das „B. G.“ nicht, und übrigens wüsste ich es in seinen Kategorien ebenso wenig unterzubringen, wie in der Gruppierung Klippel's oder der früheren. Der Vollständigkeit halber bemerke ich noch, dass, als Direktor Dr. Gustav Grosch in Nordhausen 1892 als „Beigabe zum Oster-Programm“, „Zur Erinnerung an den Umzug des Gymnasiums im Sommer 1891, Bericht und Reden“ in Druck gab, bei Erwähnung Spangenbergs, dessen eventuelle pädagogisch-philosophische Leistung „B. G.“ zur Charakteristik zu verwerten dabei genügender Anlass vorlag, davon nichts

sagt, und dabei ist nach K. Kehrbachs[1]) fachmännischem Urteile diesen Gelegenheitsvorträgen ein mehr als kompilatorischer Gehalt beizumessen.

Die zwischen jenen Originalberichterstattern und den Biographen neueren Datums liegenden Kompendien-Redaktoren und Bibliographen wissen von einer Verfasserschaft Spangenbergs nichts. Theophili Georgi(i) Allgem. Europäisches Bücher-Lexikon I (1742) führt auf S. 122 s. v. Bellum: „1652 Horrent [?] Bellum Grammaticale, 12. Parisiis“, II S. 185 s. v. Guarna: „1659 Andreæ Guarnæ Bellum Grammaticale. 8. Nordhus“ und „1674 Andreæ Guarnæ id. Libr. 12. Lugd. B. Gaesb.“, IV S. 118 s. v. Spangenberg nichts. Nun folgen die beiden stofflich für unsere heutigen Studien noch längst nicht entbehrlichen Nachschlagewerke Jöcher sowie „Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste“, bei J. H. Zedler erschienen und meist nach ihm benannt, wo wir im XI. Bande (1735) S. 1196 s. v. lesen: „Guarna (Andreas) ein Italiäner von Salerno, in dem 16. Seculo, schrieb Grammaticæ opus nouum; Bellum Grammaticale. Toppi Bibl. Napol.“, im XXXVIII. (1743) S. 1096 s. v. Spangenberg nichts Bezügliches. Jöcher's Allgemeines Gelehrten-Lexikon II. (1750) S. 1241 zieht s. v. aus „To[ppi]“ (s. o.) aus: „Guarna (Andreas), ein Italiäner von Salerno, in dem 16 Seculo, lebte als ein Patricius zu Cremona, schrieb Grammaticæ opus novum, grammaticale bellum, welches er anfangs 1539 ohne Namen drucken liess; worauf es verschiedene mahl zu Venedig, Paris, Zürich, Nordhausen, und zuletzt 1674 zu Leiden unter seinem Nahmen in 12 aufgelegt werden“[2]), in Band IV (1751) S. 712 behandelt er Spangenberg auf „Ki[indervater]“ fussend — ergo ohne Rücksicht auf das „B. G.“. Sodann notiert noch B. Fr. Hummel, Neue Bibliothek von seltenen und sehr seltenen Büchern und kleinen Schriften u. s. w. I. Band, Viertes Stück (Nürnberg 1776) S. 405 als 7. von „Sieben im Anfang des sechzehenden Jahrhunderts nemlich von 1505—1512 zu Leipzig gedruckte und in I. H. Leichii Buch de origine et incrementis typographiæ Lipsiensis (Lips. 1740. 4) nicht befindliche seltene Schriften in Quartformat:

„Grammaticale bellum. Nominis et verbi Regum de principalitate orationis inter se contendentium“ 4 Bögen.

---

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte III. (Jahr 1892). I. 10,303.

[2]) „Adelung's Fortsetzung und Ergänzungen“ II (1787) S. 1646 bietet nichts Weiteres.

Auf dem Titelblatt stehet noch: In bellum grammaticale Hermanni Buschii pasiphili extemporale Epigramma von 10. distichis, auf der andern Seite des Verfassers, Andr. Guarnae, Zuschrift an Paulum Cesium I[uris]c[onsul]tum; auf dem letzten Blat Casparis Auiati Cremenensis carmen ad lectorem von 9. Zeilen und Hieron. Eonduli tetrastichon folgenden Inhalts: [vgl. unten S. 21]:

Ranarum et murum tam belle haud ponit Homerus
Bella, giganteas non ita Naso manus
Andreas quinta cum maiestate Salernus
Ingenii, bellum grammaticale canit.

Lypsi Ex aedibus Lotterianis Anno M. D, XII. Cal, Decemb, 1512. Das Buch ist durch wiederholte Auflagen so allgemein bekannt, dass ich eine weitläuftige Beschreibung desselben ersparen kann."

Auch aus dem einzigen italienischen Handbuche specielleren Schlags, das in Frage kommen kann, dem bereits genannten Toppi, heben wir alle Mitteilungen über Guarna aus, obzwar sie nichts über die Pseudo-Autorschaft beibringen:

Andrea Guarna di Salerno, diede alla Stampa:
Grammaticæ opus nouum, mira quadam arte, & compendiosa. Excusum, Paulo Cæsio I. V. Consulto dicatum.
Gramaticale Bellum. Cremonæ per Franciscum Ricardum 1511. in 4. Geln. in Bibliot. fol. 45.

[Nicolo Toppi Biblioteca Napoletana . . . Napoli 1678 fol. P. 13]
Andrea Guarna, di cui si parla a carte 13. compose quell' Opuscolo intitolato Bellum Grammaticale, il quale effendosi stampato, e ristampato ben mille e mille volte, uopo non è perciò di ricorrere al Gesnero. Oltre all' esserci, come si è detto, molte edizioni del detto Opuscolo, si è ancora ristampato nell' Amphitheatrum Sapientiæ Socraticæ jocoseriæ, a carte 673. del primo tomo. Si è ancora ristampato in fine de' libri di Mario Corrado de Copia Latini sermonis. Stimasi, che per errore nell' Amphitheatrum Sapientiæ Socr. jocos. Sia chiamato il Guarna Patritius Cremonensis, in vece di Salernitanus. In oltre nella medesima edizione hanno anche levata via la letterra dedicatoria del Guarna al Cesio.

[Addizioni copiose di Leonardo Nicodemo alla Bibl. Napolet. . . . Nap. 1683; fol. P. 10].

Unselbständig ist daneben das „Dizionario biografico universale ..... Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di tavole comparative . . . . III (Firenze 1844—45) S. 109b—110a: „Guarna (Andrea) n. sul finire del sec. XV a Salerno; è autore

del Bellum Grammaticum (Cremona, 1511. in 4°) tradotta in francese da P. Roger (Parigi; 1616, in 8.°); da M. H.- B. Girault (Poitiers, 1811, in 12.°) con note; non v' è opera più strana di questa: il regno grammatica è il campo di battaglia, il verbo e il nome sono i capitani degli eserciti, i pronomini, gli adiettivi e il participio, fanno, ciascuno alla sua volta, volorose imprese. Di quest' opera ebbe l'Italia più di 100 edizioni. — Fu quest' opera recata in ottava rima da un anonimo." Diejenige italienische Litteraturgeschichte, die allenfalls einen Anhalt bieten könnte, ist natürlich Tiraboschi. Aber auch bei ihm erfahren wir bloss (nuova ediz. VII, 1812, S. 1210) im Zusammenhange: „E cominciando, com' egli dice, da' poemi che si appelano didascalici, perchè sono direttamente rivolti ad istruir l'uomo o nelle lettere, o nelle scienze, e lasciando in disparte la Battaglia gramaticale tradotta in ottava rima dal latino di Andrea Guarna salernitano." Auch möge G. B(runet)'s biographisches Artikelchen aus der „Nouvelle biographie générale" XXII. (1858), 327a wörtlich hergesetzt sein: „Guarna (André), de Salerne, littérateur italien, vivait à la fin du quinzième siècle. On ne sait guère sur son compte autre chose, si ce n' est qu' il était d'une famille noble et qu'il composa en distiques latins un ouvrage grammatical, assez bizarre, consacré à raconter la rivalité du nom et du verbe, représentés comme deux rois qui se disputent la souveraineté. — Cette production, qui paraîtrait aujourd'hui fort insipide, fut alors très-bien accueillie, la première édition est datée de Crémone 1511; elle avait été précédée d'une ou deux autres, sans date, et fut suivie de plusieurs dans le seizième et le dix-septième siècle; les deux dernières qui nous sont connues virent le jour à Leyde en 1674, à Cobourg en 1734. Il en existe aussi deux traductions françaises, publiées à près de deux cents ans d'intervalle par Roger, Paris 1616, et par H. B. Poitiers, 1811"; der darunter gesetzte Hinweis auf Hummel's von uns oben gebrachte Notiz bezeugt kaum Autopsie, da selbige Brunet's Angaben weder stützt noch weiterführt, wobei übrigens Hummel's Registrierung dieser seiner eigenen Notiz in Bd. II s. v. Guarnae — ‚Guarnae Andr. bellum grammaticale. Lips. 1512. 4. a. 405'. — Brunet zweifellos entgangen ist. Der um ein Jahr ältere Artikel der „Biographie universelle" Bd. 28 S. 17 sagt uns dazu einiges Nähere [1]). Wir vermissen

[1]) „Guarna (André), littérateur, né vers la fin du 15e siècle à Salerne, dans le royaume de Naples, d'une famille patricienne de Crémone, n'est le plus souvent désigné que par le nom d'Andreas Salernitanus. Il avait embrassé l'état ecclésiastique; les autres particularités de sa vie sont inconnues, il doit toute sa réputation à un ouvrage

übrigens das Stichwort völlig in F. A. Eckstein, Nomenclator philologorum (1861), in Pökel's „Philologisch. Schriftsteller-Lexikon"(1874), sowie in Ersch und Gruber's Encyclopädie I. 96 (1877) S. 29b, wo es fällig und neben den dortstehenden kaum überflüssig gewesen wäre.

Es seien schliesslich der Vollständigkeit halber die Orts- und Zifferangaben hergesetzt, die der weitest ausgreifende obzwar durchaus nicht unbedingt zuverlässige [1]) Bibliograph dieses Gebietes, Grässe, in seinem „Trésor de livres rares et précieux" darbietet: Bd. III (1862) 168b s. v. Guarna: Crem. 1511, Lips. 1512, Arg. 1514, Bas. 1542, Antv. 1547, Paris 1539 und 1550, Witeb. 1558, Budiss. 1561, Amst. 1654, Col. 1734; Trad. en franç [2]). p. Roger Paris 1616, par M. H. B. Poitiers 1811 [3]); ferner bemerkt er I 330 f. s. v.: ‚Bellum grammaticale,

intitulé Grammaticæ opus novum mira quadam arte et compendiosa, seu bellum grammaticale. On voit déjà que la merveilleuse découverte dont l'auteur paraît tant s'applaudir (Arisi pense que le Jugement des voyelles, par Lucien, a donné à Guarna la première idée de son ouvrage) consiste à enseigner la grammaire par les règles de la guerre. Après avoir décrit le royaume de Grammaire, gouverné par deux rois, le Nom et le Verbe, il raconte leurs débats pour la prééminence. Les deux rivaux se déclarent la guerre, et cherchent à augmenter leurs forces respectives du Participe. La description du combat fournit à l'auteur l'occasion de lancer quelques traits de critique sur le Catholicon de Janua, sur Priscien, etc. L'avantage reste au Verbe, et le Nom lui envoie demander la paix, qui se conclut par l'entremise de quelques grammairiens, sans doute les amis de l'auteur. Ce singulier ouvrage a eu plus de cent éditions, et a été inséré en outre dans différents recueils. La plus curieuse édition est celle de Crémone, 1511, in 4°. On estime aussi celle qu'a publiée le P. F. Arisi, Crémone, 1695, in — 8°. Le nouvel éditeur et Cinelli son écho louent cet ouvrage avec excès; Tiraboschi au contraire en parle avec mépris. Il a cependant été traduit in ottava rima par un anonyme, et il en existe une traduction française sous ce titre: Histoire mémorable de la guerre civile entre les deux rois des Noms et des Verbes, par P. Roger, Parisien, Paris, 1616, in — 8°. Une nouvelle traduction, accompagnée de savantes notes, a paru au commencement de ce siècle, avec le texte, sous ce titre: Guerre grammaticale, par André Guarna de Salerne, traduite en français par M. H. B. G. (Gibault), Poitiers, 1811, in = 12°. On cite encore de Guarna une pièce intitulé Simia, Milan, 1517, in — 4°, très-rare. W-s [= Weiss].

[1]) Vgl. meine Auslassungen Litteraturbl. f. germ. u. rom. Philol. XIV 287 u. Engl. Stud. XIX 185, Anm. 1, ferner oben S. 2. Anm. 1 u. S. 4 Anm. 4.

[2]) Mir ist zur Zeit nur das Duodez-Exemplar L. lat. 377 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zugänglich; Titel: „LA GVER-/ RE DES NOMS / ET DES/ VERBES/. A Basle par Jaque, Estange". Custos bis zum Schluss G_3. Handschriftl. Eintrag: „Auct. Andr. Guarna"! Vorlage nur das Original, dessen Beigaben aber nicht mit übersetzt oder übernommen sind.

[3]) Auch hier, vielleicht aus Brunet's obcitiertem Artikel übernommen, am Schlusse Anführung Hummel's a. a. O. (I. 405.)

a Discourse of grete War and Dissention between two worthy Princes, the Noun and the Verb contending for the chief Place or Dignity in Oration, turned into English by Will. Hayward[1]). London 1576. in—8°' und dazu anmerkungsweise: „Le véritable auteur de l'original latin, tragicomédie jouée à Oxford, Christchurch le 24e septbr. 1592 en présence de la reine Elisabeth, est Leon. Hutten († 1632) de Londres. Il en existe plusieurs éditions: (Bellum Grammaticale sive Nominum Verborumque Discordia civilis.) Hispali, Dom. de Robertis 1539. in — 12. (26 rs. de la Cortina.)[2]). Lond., B. A. et F. Fawet 1635. in — 12. (16 rs. de la Cortina.) impensis Joh. Spencer 1635. in 12. (16 rs. de la Cortina.) 1638. 1729. in — 12. Edinb. 1698. in — 12."; hierauf folgt (1331) bei Grässe: ‚Bellum, Horrendum, grammaticale Teutonum antiquissimorum. Braunschw. 1673. in 4°. (2th. Stargardt.)[2])', mit der Note: „Voyez sur cette satire, écrite en allemand p. Juste George Schottel, Reichard Hist. d. deutschen Sprachkunst p. 118 sq."[3]). Während

[1]) Allibone, A critical dictionary of English literature I 809 b bemerkt über diesen nur: „Haywarde, Wm. 1. Trans. from the French of Generall Pardon, Lon., 1571, 8 vo. A theolog. treatise. 2. Bellum Grammaticale, 1576, 8 vo."

[2]) Bezeichnet, wie ähnliche Angaben Grässes im folgenden S. 258 oben, Auktionspreise, die tatsächlich erzielt worden sind.

[3]) E. C. Reichard's „Versuch einer Historie der deutschen Sprachkunst" (1747) widmet den ganzen § 30 dieser „schon etwas rar gewordener Schrift, welche in seinem Lebenslauffe ein nachdenkliches Scriptum heisst" und bemerkt dabei: „Es hat Schottelio nicht gefallen, seinen Namen davor zu setzen, vermuthlich weil er darinn seinen Eifer für die reine deutsche Sprache und seinen Unwillen über die Verächter und Verderber derselben öfters in sehr harten und dreisten Ausdrücken zu Tage geleget. Man kann es aber ohne Mühe aus verschiedenen Stellen und aus der Schreibart des Büchleins errathen, dass es aus seiner Feder geflossen sey." Und so hat es denn nicht nur schon 1751 Jördens (Gelehrt.-Lex. IV 342) s. v. („ohne Nahmen" als Zusatz), sondern auch Goedeke's Grundriss z. Gesch. d. dtsch. Dchtg.[2] III bei Schottel genannt, desgleichen M. v. Waldberg im Schottel-Artikel der „Allg. dtsch. Biogr." XXXII 411 zu charakterisieren unternommen: „eine in derb komischer Weise ausgeführte Mahnung zur deutschen Einigkeit, wobei nicht immer sehr glücklich Fragen der Grammatik und Politik zu einander in Beziehung gebracht werden." Der genaue Titel lautet: ‚Horrendum Bellum Grammaticale / Teutonum antiquissimorum / Wunderbarer Ausführlicher Bericht / Welcher gestalt / Vor länger als Zwey Tausend Jahren in dem alten / Teutschlande das Sprach-Regiment / gründlich verfasset gewesen: / Hernach aber // Wie durch Mistrauen und Uneinigkeit der uhr-/alten Teutschen Sprach Regenten ein grau-/samer Krieg // samt vielem Unheil entstanden // daher guten Theils noch jetzo / rühen / Die // in unser / Teutschen Mutter Sprache vorhandene / Mundarten / Unarten / Wortmängel. / Getrukt zu Braunschweig / im Jahre 1673. / 10 unpaginierte, 44 paginierte Seiten; Custos läuft durch. Das mir vorliegende Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek trägt auf dem

Grässe höchst auffälligerweise zwischen diesen beiden Katalogisierungen gar keine Brücke zu wittern scheint, weist in seinem ‚Supplément' (1867) p. 343b bei folgender Notiz ein vorgesetzter Stern wenigstens auf den Hauptartikel zurück: ‚Guarna. Grammaticomachia, seu ut vulgus dicit, Bellum grammaticale, additis in margine vocabulorum multorum declarationibus: edit. a rev. Andr. Salernitano. Avenione per Joannem de Channei Calcographum 1526. pet. in — 8°. Goth. (24 ff.) 11 fr. 50 c. Fr. Michel.', in Anmerkung dazu: „Nous citons encore l'éd. de Paris., Rob. Stephanus 1526. pet. in — 8° (18 ff.). Amst., Jansson a Waesberge 1705. pet. in 12. etc. Il en existe aussi une trad. anglaise par Will. Haywarde (Lond. 1576. in — 8°.). D' après cet ouvrage un certain Jean Spencer a fait une comédie jouée à Oxford le 24 septembre 1592 devant la reine Elisabeth, sous le titre suivant: Bellum grammaticale s. nominum verborumque discordia civilis. Lond. 1635. in — 12. reprod. Lond. 1638. 1729. in — 8°. (12 fr. Soleinne. 12 frcs. Baudelocque.) Edinb. 1696. in — 8°. Selon le Dr Wood cette même pièce serait du Dr Léonard Hutten[1])."

IV. Spangenberg's angebliche Rechtstitel und die authentischen Zeugnisse.

1. Allgemeineres über die Indicien.

Von allen bibliographischen und ähnlichen Nachschlagewerken stellt lediglich K. Goedeke's „Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung", 2. Aufl. II (1886) S. 94 nr. 30 das „Bellum grammaticale" unter Johannes Spangenberg, indem er die Aufzählung von dessen Publikationen sogleich eröffnet: „1) Bellvm Grammaticale.... Witebergae 1534, 8. AL. 2, 186. Inhalt wie beim folgenden Drucke: b) Bellvm Grammaticale. Lipsiae Iacobus Berwaldus excudebat. Anno M.D.XLI. 31 Bl. 8. (In bellum Ioannis Spangenbergii hexastichon. Bellum grammaticale [Prosa.] — Xenophontis Hercules carmine redditus. Ioanne Spangenbergo, apud Northusanos

Vorsatzblatte folgende althandschriftliche Notiz (wohl vom März 1837): „Der beygelegte Brief (NB.: fehlt!), woran dies Bellum horrendum actenartig geheftet war, ist Beweis, dass solches ehemals dem Kanzley- Hofgerichts- Kammer- und Consistorial-Rathe Just. Geo. Schottelius gehört habe. Dass er dessen Verfasser sey, ist wol ziemlich wahrscheinlich", von anderer Hand, auch älteren Datums, darunter: „S. Reichard's Historie der deutschen Sprachkunst p. 118 sq." Das Eingangswort des Titels ‚Horrendum', mag jene von uns mit [?] bezeichnete Anführung bei Georgi (s. o. S. 13) erklären.

[1]) Allibone a. a. O. I 928b bemerkt: „Hutten, Leon. D. D. 1. Answer to the Cross in Baptism, Oxon., 1605, 4to. 2. The Antiquities of Oxford. pub. by Thomas Hearne, Oxf., 1720, 8vo."

verbi ministro: In gratiam puerorum nobilium Ruxlebiorum. — Dialogus Ioannis Spangenbergi, in quo colloquuntur Huttenus et Febris. — In laudem novae scolae, quam prudentiss. Senatus Northusianus in ibi foeliciter erexit, Hecatostichon. Autore Gerhardo Lorichio Hardamario [!]. — Ad Ioannem Spangenbergum Epigramma Gerhardi Lorichij Hadamarij.)"[1]. Das Citat ‚AL. 2, 186' meint die ‚Autographa Lutheri aliorumque' von Herm. von der Hardt, Braunschw. 1690—1693[2]. Robert Schneider nun in dem halbseitigen ‚Vorwort' zu seiner Uebertragung des ‚Bellum grammaticale', Central-Organ f. d. Inter. des Realschulwes. XXIII 193, Sonderabdruck S. 1, wähnt ohne weiteres sagen zu dürfen: „Der Verf. Johann Spangenberg war zur Zeit des Wormser Reichtags Rector in Nordhausen, trat dem Lutherischen Bekenntnisse bei, wurde Rector in Stolberg, Prediger in Nordhausen und starb wenige Jahre nach Luther als Generalsuperintendent in Eisleben. Nach K. Goedeke werden ihm mehrere Sammlungen geistlicher Lieder zugeschrieben. Das Schriftchen ‚Bellum grammaticale' stammt wohl noch aus der Zeit seiner schulamtlichen Tätigkeit." Darin sind zunächst die biographischen Annahmen ganz falsch, insofern als zunächst das Gründungsjahr der von Spangenberg inaugurierten berühmten Nordhäuser Lateinschule 1524 überall zu finden und als ältestes Eröffnungsdatum einer protestantisch-humanistischen Lehranstalt[3] von hoher Wichtigkeit ist. Insbesondere aber die Behauptung über die Ursprungszeit des ‚B. g.'! Schneider hat es sogar

[1]) Der Jesuit Reinhardus Lorichius aus Hadamar, Verfasser zweier lateinischer Schriften (1536 bez. 1541) wird unmittelbar hinter Spangenberg als No. 31 bei Goedeke behandelt, ebd. S. 92 No. 20 ‚Ioannes Lorichius Secundus aus Hadamar, Sohn des Marburger Professors Reinhard L'. † 1569, cf. Melch. Adam Vitae Iurisconsultorum 186f.; über Reinhard Lorich vgl. Werner i. d. Allg. dtsch. Biogr. (die nur diesen enthält) XIX 196 (Strieder, Hess. Gelehrten-Geschichte; Le Mire, De scriptoribus saeculi 16. werden daselbst citiert).

[2]) Die Stelle a. a. O. lautet: Bellum grammaticale. Cum præf. Ioh. Spangenbergii. Xenophontis Hercules carminice redditus â Joh. Spangenbergio, apud Northus. verbi Ministro. Dialogus Ioh. Spangenbergii, in quo loquuntur Huttenus et Febris. In laudem novæ scholæ, quam prudentis. Senatus Northusanus ini bi feliciter erexit, Hecatostichon, Gerhardi Lorichii Hadamarii. Ad Joh. Spangenbergium Epigramma Gerhardi Lorichii Hadamarii. Witteb. 1534.

[3]) Vergl. z. B. jetzt Fr. Regel, Thüringen. Ein geographisches Handbuch. III (1896) S. 377; Menzels einschlägige Verse, ferner des Gerhard Lorich Hymnus ‚in laudem novae scholae' in der 1534er neuen editio princeps des ‚B. G.' (s. unten) Vers 45 ff., die obigen Mitteilungen von Klippel, Grosch u. s. w.; nach Förstemanns (a. a. O. S. 26) urkundlich belegten Mitteilungen freilich könnte die Eröffnung nicht vor 1526 fallen.

nicht für nötig erachtet, sich über das Hervortreten des von ihm 1887 im lateinischen, 1895 im selbstgefertigten deutschen Texte veröffentlichten Werkes, sowie insbesondere über dessen editio princeps einigermassen umzuschauen. Ja, er hat nicht einmal in Goedekes „Grundriss“ — denn er kann doch nur diesen meinen — die ihn angehende oben ausgehobene Stelle gefunden, indem er, über seinen in blinder Begeisterung verehrten Pseudo-Helden J. Spangenberg fast gänzlich ununterrichtet, statt des ersten das zweite Registercitat in Goedeke's Band II nachschlug, wo das ‚B. g.‘ gar nicht in Frage kommt![1]) Wir hören auch nirgends eine Silbe über die ihm bekannten Ausgaben oder auch nur die von ihm zu Grunde gelegte, so dass man keine Kontrolle über die Berechtigung und Durchführung des in seiner Praefatio p. V ausgesprochenen Satzes üben kann, wo es heisst: „In rebus quidem orthographicis eas formas adhibendas esse existimavi, quas hodierna scribendi norma postulat; ob eandem causam eos locos emendandos esse censui, quibus auctor quasi labens in scribendo regulis grammaticae aperte adversatur: ceteroquin sermonem auctoris integrum reliqui.“ Aber mag sich dies nun verhalten wie es wolle, die mit dem entsprechenden „num“ eingeleitete Ausrufsfrage am Schlusse seiner Praefatio: „Num scite et recte officio editoris functus sim, lectores benevoli iudicent“ müssen wir stricte und unerbittlich verneinen. Dazu zwänge uns allein schon der Eingang dieser selben Praefatio (p. V): „Ut hunc libellum quem Iohannes Spangenbergius de Bello grammaticali ante haec tria fere saecula conscripsit, denuo in lucem ederem, non tam materia quam gratia et lepos verborum et rerum me impulit.‘ Welche Ungeheuerlichkeit: das vor 1512 durch Andrea Guarna in Italien verfasste und in Druck gegebene Werk soll nach 1586 — vom November 1886 ist Vorrede Schneiders datiert — Joh. Spangenberg geschrieben haben! Nun die Zeugnisse!

Sämtliche ältere Ausgaben des ‚Bellum grammaticale‘, die mir vorlagen, nämlich aus der oben in Abschnitt II gegebenen Uebersicht der von mir kollationierten die Nummern 1—5, ferner No. 7, enthalten unmittelbar nach dem Titel, meist auf dessen Kehrseite, die Widmung des Andrea Guarna Salernitanus an den Paulus Cesius Iurisconsultus sowie, nur mit verschiedener Orthographie und Interpunktion, als Ueberschrift der nächsten Seite, wo der eigentliche Text beginnt, die Worte: „Grammaticale bellum Nominis et Verbi regum, de principalitate orationis inter se contendentium, nuper editum a Reuer. D. Andra Salernitano Patricio Cremonensi(um).“

[1]) Auch nur Kirchenlieder bei Gervinus G. d. d. D.[5] III 56, Brümmer Lexik. d. dtsch. Dchtr. bis z. E. d. 18. Jhrhs. S. 505b u. a.

Dazu treten die dazu stimmenden Angaben der in allen jenen Drucken teils auf dem Titel-, teils auf dem letzten Blatte — Näheres darüber giebt unser obiges bibliographisches Kapitel — enthaltenen Verse des Hieronymus Eondulus und des Gasparus Aviatus. Des Hieronymus ‚(H)exastic(h)on' „Ad lectorem" schliesst: „Hic iocus Andreæ defluxit ab ore Salerni Fluxerunt lepidi cum grauitate sales", während des Gasparus Aviatus, der wie Hieronymus Eondulus ausdrücklich als Cremonensis, also als Stadtgenosse des Guarna, bezeichnet wird, „Carmen ad lectorem" in Vers 2—5 folgendes aussagt:

auribus placebunt
Quæ doctus cecinit magis Salernus
Andreas, dubios mouens tumultus
Verbi et nominis hinc et hinc furentem.

Vier der oben kollationierten Ausgaben aber, nämlich 9, 11, 12, 14, allerdings, was aber neben dem eben Ausgeführten und dem Weiteren nichts besagt, lauter jüngere, nennen den Andrea Guarna Salernitanus Patritius Cremonensis auf dem Titelblatte als Verfasser! Nun bieten aber sämtliche ältere Ausgaben noch jenes (vgl. oben S. 254) ‚Tetrastichon, des Hieronymus Eondulus, das so lautet:

Ranarum et Murum tam bellè haud ponit Homerus,
Bella gigantæas non ita Naso manus,
Andreas quanta cum majestate Salernus
Ingenii, bellum Grammaticale canit.

Die Wittenberger Ausgaben, deren Archetypus die No. 6 unserer Bibliographie im obigen Abschnitt II zeigt, nebst ihrer Gefolgschaft bringen nun auf der Rückseite des Titelblattes davon folgende erweiternde Variation:

Ranarum et murum pugnam descripsit Homerus
Nasoque terrigenum cum Ioue bella uirum.
Multi Gallorum turmas cecinere cruentas
Spicula sanguinea fortiter acta manu.
Sunt quibus Hispaniæ libuit discrimina gentis
Et Vaticani promere bella patris.
Et sunt qui magni meditantur prelia Turcæ
Cur ego non bellum Grammaticale canam
Quo licet amborum sint magna pericula regum
Et uiridis multo sanguine inuendet humus
Cuncta tamen possunt amborum hæc prælia regum
Non citra ludum delitiasque legi.

Ueberschrieben ist dies aufgefrischte, durch eine captatio benevolentiae

verbrämte Argumentum in jener neuen princeps von 1534: „In BELLVM GRAMMATICALE IOANNIS SPANGEBERGII. [!] *ἑξαστιχον*". Ich glaube nun, dass der versehentlich zwischen SPANGEBERGII und *ἑξαστιχον*, welche beide Wörter unauflöslich zusammengehören, gesetzte Punkt im wesentlichen das Unheil angestiftet hat. Freilich scheinen ihm die jüngern Wittenberger Nachdrucke — so dürfen wir aus unserer No. 8 von 1580 schliessen — sämtlich dies verhängnisvolle Interpunktionszeichen beseitigt zu haben, aber die Bescherung war einmal da: man bezog den Genetiv ‚Ioannis Spange(n)bergii' nach vorn, statt nach rückwärts. Dies sogar mit einem Anfluge von Recht: denn die Wittenberger Ausgaben und ihre Ableitungen strichen kaltblütig des Salernitaners Widmung samt den auf seine Autorschaft bezüglichen Distichen seiner Cremonenser Landsleute, ja, unverfroren genug sogar den Verfassernamen auf dem Titel selbst. Von wem dieser Humbug ausging, lässt sich nicht feststellen: Spangenberg möchte ich es nicht in die Schuhe schieben, er macht stets den Eindruck einer ehrlichen Haut und hätte übrigens fürchten müssen, als Plagiator oder Dieb an den Pranger gestellt zu werden, falls einfach, was freilich nirgends geschehen ist, sein Name zum Buchtitel gesetzt worden wäre. Aber auch die Tatsache, dass die Wittenberger Mutterausgabe und die meisten abgeleiteten Drucke unmittelbar auf das „Bellum grammaticale" folgende Distichen-Gedichte anfügten: „Xenophontis Hercules, carmine redditus a Ioanne Spangenbergo apud Northusanos verbi ministro. In gratiam puerorum Ruxlebiorum" [1]), „Dialogus Ioannis Spangenbergi, in quo colloquuntur Huttenus et febris" sowie die beiden des Gerhard Lorich — die Titel wiederholten wir schon oben nach Goedeke — konnte zu leicht irreleiten. Daneben wiegt die oben in meiner Bibliographie sub nr. 6 vermerkte Einband-Rückennotiz: ‚Io. Spangenbergii Bell. Gram., Hercules, Dial.' noch leichter, weil erstlich ihr Schriftductus entschieden schon auf 17., wenn nicht gar 18. Jahrhundert weist, sie also kein quellenmässiges Moment bilden darf, sodann aber namentlich, weil sie schlankweg auch den *Ἡρακλῆς* des Xenophon dem Spangenberg zu-

[1]) Der wiederholt genannte Klippel bemerkt hierzu „Dtsch. Lebens- und Charakterbilder" I S. 17, inhaltlich genau mit seinen älteren Ausgaben im Vaterländ. Archiv u. s. w. für 1840, S. 412 übereinstimmend: „Um das zerrüttelte Schulwesen wieder in Aufnahme zu bringen, errichtete er zunächst eine Privatanstalt, indem er einige junge Leute, unter denen die beiden Söhne des in den Bauernunruhen im Jahre 1525 bekannt gewordenen Kaspar von Ruxleben, eines begüterten thüringischen Edelmannes, ausdrücklich genannt werden, in sein Haus aufnahm und gemeinschaftlich mit seinen eigenen Söhnen in den alten Sprachen und den übrigen Schulwissenschaften unterrichten liess."

spricht, welch letzterer doch höchstens als dessen Pflegevater anzusehen wäre. Und in diesem einschränkenden Sinne allerhöchstens mag vielleicht auch das ‚B. G.‘ ihm zugehören.

Die älteren Biographen Spangenbergs wissen nun von den hinter den bezeichneten Ausgaben des ‚Bellum grammaticale‘ — das sie ja eben gar nicht kennen — erfolgten Abdrücken dieser von oder an Spangenberg gerichteten Distichenbündel ebensowenig etwas wie von dem Ursprunge seines modernisierten ‚hexastichon‘ aus Italien. So webt der genannte Kindervater, Nordhusa illustris etc. S. 253, die letzten sechs Verse der Verdeutschung von Xenophons Hercules an der betreffenden Stelle des Lebensabrisses ein, wo von Spangenberg's Anlass zu dieser die Rede ist, und notiert dazu S. 262 ‚ex Manu-Scripto‘ und dies übernimmt der ausführlichste neuere Biograph Klippel (s. oben) mit einer Fussnote: „Er selbst übersetzte für diese" — nämlich die in der Ueberschrift genannten Zöglinge — „einen Teil der Schriften Xenophon's in lateinische Verse, von denen Kindervater „Nordhusa illustris I. c. aus einem alten Manuscripte den Schluss mitteilt." Von ihnen hat also keiner geahnt, dass J. Spangenberg irgendwie befugt sein könnte, auf den Sammelband Anspruch zu erheben, der, wohl zuerst unter der ausschliesslichen Aufschrift „BELLVM GRAMMATICALE VITEBERGÆ. 1534" ans Licht getreten, ausser der Umformung dieses Prosawerkes jene obengenannten Spangenberg zugehörigen oder auf ihn bezüglichen Poesien in lateinischen Distichen enthielt. Nicht anders steht es nun aber auch mit seinen unmittelbaren Zeitgenossen. Wir wollen sogar von Menzels oben öfters genannter Versbiographie absehen (die trotz ihrer schwülstigen Langatmigkeit bis dato als fast alleinige Unterlage gegolten hat), und zwar, weil er doch jünger ist. Aber Gerhard Lorich, der in den beiden dem ‚B. G.‘ 1534 angehängten Lobgedichten alles irgend Erwähnbare aus Spangenbergs Schriftstellerei herauszustreichen bestrebt ist, müsste ja unbedingt darum wissen, zumal er das doch wesentlich tieferstehende Unternehmen der Xenophon-Bearbeitung stark hervorhebt [1]). Als bekräftigende Momente gesellen sich hinzu: keine einzige Wiederholung der Wittenberger Umschmelzung stellt sich unter Spangenberg's Fittige, keine ersetzt die, selbstverständlich wie schon bemerkt ausgemerzten ursprünglichen Widmungs- und ähnlichen Hindeutungen auf den echten Verfasser durch

[1]) Im „Ad Ioannem Spangenbergum Epigramma" Vers 19 f. (Alcides ergo magni Xenophontis alumunus Cantatus numeris gaudet ouatque tuis) vgl. daselbst auch zu vorstehender Anmerkung S. 22 die V. 25 f.: Hinc deuicta tibi mage erit Ruxlebia proles Clara, Thuringiaci nobile stemma soli.

Spangenberg geltende; endlich verhelfen die späteren Ausgaben dem Guarna schon auf dem Titel zu seinem Anrechte — so unsere Nummern 9, 11, 12, 14 — oder nehmen innerhalb der Vorreden in ganz untrüglicher Weise Stellung zu ihren Vorgängerinnen.

2. Uebersicht der Hauptgegenargumente.

So sind wir also an einem Flecke angelangt, wo die durchschlagenden Argumente, die sich wider die Spangenberg'sche Verfasserschaft ins Feld führen lassen, aufgezählt seien. Aus diesen verschiedenartigen Beweispunkten wählen wir diejenigen besonders stichhaltigen aus, die sich in ihrem Gewichte gleichsam gegenseitig ergänzen:

1. Die 1580 in Wittenberg mit der Angabe ‚recusum per Clementem Schleich' erschienene anonyme Ausgabe (oben S. 247) bietet die meinetwegen Spangenberg'sche zu nennende Fassung. Sie druckt nun auf der Rückseite des Titelblatts „In Bellum Grammaticale Ioannis Spangenbergij *ἑξάστιχον*“ und direkt dahinter folgende neue Verse ab:

HVc ô parue puer uigili cognosce labore
Dum mens atque ætas, dum pia fata sinũt.
Nam subito currunt mortalis tempora uitæ,
Et fugiunt nostri ceu solet unda dies.
Ergò Musarum sequeris qui castra iuuentus,
Excole doctisonis artibus ingenium.
Nullaque perchari labatur temporis hora,
In qua non aliquid te didicisse probes.
S. Selfisch Iunior.

Unmittelbar daran schliesst sich — Originalwidmung und -distichen fehlen wie in dieser ganzen Gruppe — eine dreiseitige brüderliche Dedikation „Samuel Selfischius Iunior, Petro Selfischio Iuniori S. D.“, unterschrieben: „Datæ V. Iduum Iunij, Anno 1577“. Aus dem Inhalte erwähnen wir bloss: „Denique vt amantissimi nostri parentes videant animorum nostrorum voluntatem, quod nimirum artium bonarum studia æque nobis atque pietas sint curæ: Patrem nostrum charissimum, vt libellum istum, cuius inscriptio est de Bello Grammaticali, sumtibus proprijs excudi denuo curaret, exoraui, quem tibi magnopere commendo, ad cuius etiam lectionem diligentem te fraterne cohortor, siquidem olim in omnibus ferme scholis, (vti audiui) admodum fuit familiaris“.

2. Die 1581 in Venedig „apud Franciscum Zilettum“ erschienene Ausgabe nennt als erste den italienischen Verfasser mit vollem Namen auf dem Titel.

3. Der in „Dissertationum ludicrarum et amænititatum Scriptores varij. Editio nova et Aucta. Lvgd: Batavor. Apud Franciscum Hegerum" 1644 auf S. 400—446 enthaltene Abdruck der Originalfassung trägt deren übliche Ueberschrift die oben S. 4 wiedergegeben wurde, und zwar hebt sie (vgl. oben S. 3) an: „Grammaticale Bellum, Nominis et Verbi Regum". Auf S. 3 der anonymen Widmung „Benevoli Lectori. S." lesen wir: „Si Grammaticus [es], horum studiorum tædias et testricas institutiones belli Grammaticalis lectione leva ac discute". Auch das auf S. 4b stehende Inhaltsverzeichnis notiert: „Bellum Grammaticale, Andreæ Salernitani". Da dieses Stück des Sammelsuriums nicht „Sterisculo notata", so war es für diese Ausgabe nicht neu. Um so schwerer wiegt die doppelte Zeugenschaft für den Italiener, da der wohl in den Niederlanden sitzende Herausgeber, wie er sonst Sachen deutscher und holländischer Autoren zahlreich aufnimmt, mit Spangenberg's etwaigem Vorrechte kaum unbekannt gewesen sein würde.

4. Die Züricher Ausgabe v. 1649 (unsere No. 10) giebt die Originalfassung, lässt aber die Widmungs- und Gedichtsbeigaben fort.

5. Die Amsterdamer Ausgabe von 1654 (s. No. 11) hat Guarna's vollen Namen auf dem Titel, giebt auch dessen Fassung, aber von den Beigaben nur die Gedichte, und zwar hinten, dazu vorn eine neue anonyme Widmung (s. oben S. 248), die übrigens zur Geschichte des Werks nichts beiträgt.

6. Die Kölner Ausgabe von 1710 (unsere No. 13) giebt nirgends einen Hinweis auf den Verfasser. Auf der Rückseite des Titels steht unter der Ueberschrift: „Præfatio in Bellum Grammaticale" Spangenberg's Gedicht-Modifikation. Der Text ist ohne nähere Angabe in der sogenannten Spangenberg'schen Umformung gegeben und reicht bis S. 36. Auf S. 37 folgt ‚Xenophontis Hercules, Carmine Redditus, in gratiam puerorum nobilium Ruxlebiorum', S. 46—48, d. h. zum Schlusse reichend, „Dialogus in quo Colloquuntur Huttenus et Febris".

7. Die mit äusserst zahlreichen, bisweilen zu Excursen angeschwollenen Fussnoten ausgestattete Coburger Ausgabe von 1739 bietet den Text in der Originalfassung, für deren Wiedergabe ihr sichtlich einer der älteren Drucke vorgelegen haben muss, da die hier sämtlich vorangeschickten üblichen drei Gedichte unter den Ueberschriften „Hieronymi Eonduli etc." beziehentlich „Caspari Aviati etc." gehen; wie nun schon unsere Bibliographie ergiebt, stimmt das für den von uns als No. 1 katalogisierten Strassburger Druck von 1512. Kommt hiernach dieser Ausgabe kein erheblicher textkritischer oder überhaupt philologischer

Wert zu, so erlangt sie andererseits durch zwei Tatsachen für die litterarhistorische Lösung unseres Problems besondere Bedeutung. Erstens spendet uns die anonyme „Præfatio“, deren Untertitel lautet: „De tristi pariter ac jucundo hujus scripti argumento, de nova hac ejusdem editione, et duelli cujusdam recentioris grammatico-critici accessione“, auf S. 3bff. folgende wesentliche Aufklärungen (aus deren Zusammenhang wir die Charakteristik des Werks nicht herausreissen): „Id vero, mi Lector benevole, ex hoc scripto perdiscas, utpote quo vera & propria tantorum malorum origo perspicue tibi repræsentatur. Nam hoc te lepide atque ingeniose docet, funesto quodam bello accidisse, ut Grammaticæ imperia tantopere afflicta sint atque perculsa . . . . . : insigni isto bello grammatico nihil in toto terrarum orbe apparuisse unquam tetrius, nihil damnosius, nihilque truculentius . . . . . : hujus vestigia manent, detrimenta manent, neque ullo subsidio, ingenio, aut ratione, unquam sunt reparanda. Id enim satis abunde ex iis liquet cum Nominibus, tum verbis, quorum fata jam supra doluimus. Quod si autem porro ex me percipere cupias, quis hujus historiæ bellicæ [cave enim fabulam opineris,] sit conditor atque auctor: scito, eum ingeniosissimum esse Italum, nomine Andream Guarnam Salernitanum, Patritium Cremonensem, celebrem & perdoctum sæculi decimi sexti Philologum. Complura quidem hic vir præstans concinnavit scripta neutiquam contemnenda: verum hoc, quod nunc denuo in lucem emittitur, ceteris propemodum elegantiæ palmam præripit. Nam illa mentis facultas, quam ingenii condecoramus nomine, non in omnibus modo capitibus & periodis, sed etiam in singulis pene versiculis, mirum in modum ludibunda cernitur. Quare facile conjectamus, auctorem nostrum omni contendisse studio, ut prænobile illud naturæ donum, quo plurimis antecelluit, ex relicto hoc monumento cumprimis exsplendesceret[1] . . . . . saltem facillime elucebit, an omnia vera sint, quæ de hoc bello grammatico commemorantur. Præterea totum quoque opusculum, quod perpetua oratione constitit, in certa divisimus capita, & præfiximus suum cuique argumentum. Etenim hoc modo & faciliorem & jucundiorem illius reddi putavimus lectionem. Dolendum vero est, me non meliorem hujus opusculi editionem nancisci potuisse, quam eam, quæ Argentorati ex ædibus Schurerianis, anno post natum Christum MDXII, in conspectum venit. Nam in hac non tantum ob

[1]) Die hier unmittelbar folgenden Sätze enthalten für unsere Frage nichts, sondern behandeln Guarna's Stil und Sprache. Zu beobachten, wie sich diese in den Augen eines grammatikalisch tüchtig geschulten und belesenen Latinisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausnehmen, ist nicht uninteressant.

nimia & insolita scripturæ compendia, sed etiam ob complura peccata typographica me interdum oportuit divinare, quæ à Salernitano fortasse adhibita sint vocabula, & quæ ipse significare voluerit animi sensa. Equidem accepi quoque Vitebergensem quandam hujus scripti editionem: verum hæc nimis manca, truncata, & ut hodie loquimur, castrata è typographeo in lucem venerat. Nam in ea non modo deest auctoris nomen, ejusque dedicatio, sed desideratur quoque totum caput primum, & in reliquis capitibus omissa sunt plurima. Nos quidem itidem aliquid exscindere potuissemus, præsertim illa crepundia, & alia prope scurrilia, quæ in capite XVII. occurrunt: sed quum illa castrandi libido quæ Italos potissimum contaminat, in Germanorum naturam non facile cadat: maluimus quoque illam ex Germanico more defugere: quod lectorem prudentem ac benevolum nobis non crimini daturum confidimus.... Causa vero, quæ me impulit, ut hoc ingenii Italici monumentum orbi scholastico, in quo valde olim viguit, restituerem, spes fuit ab aliis mihi aliquoties facta, grammaticæ alumnis illud & oblectamento fore & emolumento .... Prodit autem illud nunc eadem in publicum forma, qua libri grammatici fere adornari solent, & qua hoc obtinetur commodi, ut cum his nuper comparatis in unum volumen possit congeri, iisque extremis commode annecti. Nam & olim illud in omnibus ferme scholis una cum grammatica locum habuisse, ex dedicatione ista perspicio, quæ Vitebergensi editioni præfixa legitur“. Aus den von uns im obigen Zusammenhange unterstrichenen Worten: „in ea (Vitebergensi editione) non modo deest auctoris nomen, ejusque dedicatio“ ersehen wir also zur vollen Genüge, dass dem anonymen Veranstalter dieser Neuausgabe die wahre Verfasserschaft nicht allein, sondern auch die seitens der Wittenberger, das ist der sogenannten Spangenberg'schen Druck-Familie geschehene Unbill ganz klar war. Wie er nicht nur in dem altlateinischen Schrifttume „goldenen“ und „silbernen“ Gepräges sowie in der neueren philologischen Fachwissenschaft, sei es für Kritik wie für Exegese, sehr gut bewandert ist, so sind ihm allerlei wichtige Erscheinungen des Vulgär- und Mittellateins wohlgeläufig, in dem Zeitalter, dem Guarna und Spangenberg angehören, ist er, zeigen seine Aeusserungen, gar wohl daheim, und da er auch die italienische Litteratur nicht bloss oberflächlich zu kennen scheint[1]), so nimmt es nicht wunder, in seinen Fussnoten

[1]) Zum vorstehenden einige vermischte Belege in der Reihenfolge wie sie das Werk selbst darbietet: p. 24, Anm. s: ‚Erasmus Roterodamus Adagiorum Chiliadis Sec. Centuria III. p. m. 391 de Sycophantâ ita scribit'; p. 49 Anm. f: „Per Catholicon, cuius heic fit mentio, fortasse illud intelligitur Lexicon Latinæ linguæ, quod

immer wieder mit Nachdruck als den von ihm hochverehrten Urheber des Buches „Bellum grammaticale“ denselben, den auch wir allein als solchen wissen, bezeichnet zu sehen: Salernitanus, Salernitanus noster, auch Guarna noster, d. i. Andrea Guarna aus Salerno.

Aschaffenburg.

Ioannes á Ianua, sen Ianuensis, monachus, sæculo XIII, congestum Catholicon inscripsit, & quo nomine Anno post natum Christum MDCXIV, ex typographéo in lucem prodiit. Sed quum lexicon istud non viderim, ideoque nesciam, an latinis & graecis vocabulis confuse inter se permixtis constet: neque hanc conjecturam pro certa veritate venditare possum“; p. 53 Anm. a: „Magister Pasquinus, cujus heic fit mentio, venerabilis olim Sutor fuit Romanus, & in ea urbis Romæ parte aut regione, quæ Parionis nomine denotatur, habitavit. Ante ejus vero domum etiamnum extat statua quædam mutilata, quæ ab eo quoque Pasquinus denominatur. Quum igitur huic libelli famosi, qui Romæ in lucem veniunt, affigi soleant; hinc enata est consuetudo, omnes famosas literas pasquillos appellandi. Sodalis ejus Marforius itidem mutilata statua est, in qua fere responsiones ad contumelias, quas famosa Pasquini statua repræsentat, affixæ conspiciuntur“.

Lamottes Abhandlungen über die Tragödie verglichen mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie.

Von

Eliel Aspelin.

III.[1])

Die Abhandlung „Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus" (Tome IV ss. 135—190) wird mit einigen Seiten über Kritiken eingeleitet, wozu der Verfasser in den — meistenteils tadelnden — Bemerkungen, die man gegen seine poetischen Werke gerichtet hatte, Anlass gefunden. Um die Gedankenfolge anzugeben mag es genügen, folgende fromme Wünsche anzuführen, die schlecht behandelte Schriftsteller und Künstler aller Zeiten zu wiederholen pflegen.

Das Vernünftige wäre, dass nur aufgeklärte und unparteiische Personen das Recht zu kritisiren hätten. In einer gut geordneten Republik erwählt man solche zu Censoren. In der litterarischen Gemeinde sollte sich wol eine ähnliche Polizei finden und dann wäre die Kritik von grossem Nutzen. Aufgeklärte Personen würden keine anderen Prinzipien für die Kunst aufstellen, als solche, die sicher und wol durchdacht wären, und welche gerechte Anwendung davon machten, indem sie genau angäben, worin die Fehler und Mittel dieselben zu vermeiden bestehen. Uebrigens würden sie als Unparteiische gegen die Verfasser keine gereizten und verletzenden Vorwürfe richten, sondern wohl begründete Bemerkungen in rücksichtsvoller Form, wodurch dieselben überzeugend wirken und den Verfasser ermuntern würden, sich zu berichtigen, denn dieser müsste sehr ungeschickt sein, wenn man in einem vom Publikum mit Beifall begrüssten Stück gar keine Veranlassung zu einem gerechten Lobe finden könnte.

---

[1]) Vgl. S. 1 f. dieses Bandes.

Indem Lamotte dann auf seinen eigentlichen Gegenstand zurückkommt, nimmt er zuerst eine Frage auf, die mit der vorher behandelten von der Wahl der Handlung im Zusammenhange steht. Man hatte gegen „Romulus" bemerkt, dass darin zu viele Ereignisse (incidents) vorkämen, und dies giebt ihm Veranlassung zu untersuchen, was von beiden hier vorzuziehen sei: Reichtum oder Einfachheit. Diese Betrachtung ist im allgemeinen so oberflächlich, dass auch an dieser Stelle ein einziges Citat genügt, um das hauptsächlichste praktische Resultat anzugeben: Wenn man fragt, sagt der Verfasser, was dem Zuschauer einen grösseren Genuss darbietet, so gestehe ich, dass ich die Mannigfaltigkeit der Ereignisse aus dem Grunde bei weiten vorziehe, weil in einer allzu einfachen Begebenheit die Abwechselung nur gering (fine) sein kann, und weil die Einförmigkeit des Grundmotivs sich stärker geltend macht, als die Verschiedenheit der Umstände, wogegen bei der Mannigfaltigkeit (unter Voraussetzung, dass sie sich auf ein und dasselbe Interesse bezieht) Verstand und Herz in jedem Augenblicke durch merkbar wechselnde Bilder gerührt und somit sowol die Neugier als die Leidenschaft zugleich und sicherer befriedigt werden. So hat z. B. „Bérénice", ungeachtet des Ueberflusses an Gefühlen, nie einen andern Eindruck als den einer Elegie gemacht, und sie muss vergessen werden, um mit Vergnügen wiedergesehen zu werden, während „Cid" trotz der Mannigfaltigkeit der Ereignisse immerfort fesselt, so oft er auch, seit beinahe einem Jahrhundert, wieder aufgenommen wird. Andrerseits muss auch zugestanden werden, dass es einer weit grösseren Kraft bedarf, einen allzu einfachen Stoff durch den Reichtum und die Schönheit der Details zu halten. In dieser Hinsicht ist „Bérénice" ein Meisterstück und es ist erstaunlich, dass Racine „so viel Blumen auf einem so engen Felde" hat hervorbringen können.

Ueber die Richtigkeit dessen, was Lamotte hier geäussert, kann kein Zweifel obwalten. Einem Leser der gegenwärtigen Zeit scheint es nur, dass solches kaum einer Beweisführung bedurft hätte. Indessen konnte es wol zu jener Zeit nötig gewesen sein, wo man die für ein regelrechtes Drama von fünf Aufzügen oft äusserst engen antiken Tragödienmotive so allgemein behandelte. Uebrigens ist Lamottes Verteidigung einer reichen Handlung ein Ausdruck des Verlangens nach grösserer Lebendigkeit und Beweglichkeit in der Tragödie, das später mit vieler Bestimmtheit ausgesprochen wird.

Mit Hinsicht auf die Mannigfaltigkeit der Ereignisse wird eine grössere Geschicklichkeit erfordert, um dieselben so vorzubereiten, dass sie, ob-

gleich nicht vorhergesehen, dennoch bei ihrem Eintreten eine natürliche Folge der Stellung zu sein scheinen, in der man sich zuerst die Handlung und die darin teilnehmenden Personen gedacht hat. Daher erfordert der Anfang der Tragödie einige Reflexionen.

Die Exposition besteht darin, den Grundstein eines Stückes zu legen, indem man die vorhergehenden Ereignisse darstellt, die eine Veranlassung der kommenden abgeben. Dabei soll man die Charaktere und Interessen der Personen angeben und namentlich den Verstand und das Herz für das Hauptinteresse stimmen, mit dem man sie beschäftigen will. Da die Tragödie aber eine Handlung ist, muss sich der Dichter von Anfang an verbergen, so dass man es nicht merkt, dass er seine Vorbereitungen macht und dass er es ist, der mehr anordnet als die Schauspieler spielen.

Die Exposition in vielen unserer Tragödien sieht weniger einem Teile der Handlung als den Prologen der Alten ähnlich, in welchen ein Schauspieler hervortrat, um dem Zuschauer die Handlung, die dargestellt werden sollte, zu erklären, indem er ganz einfach die vorhergehenden Begebnisse erzählte, die derselben zu Grunde lagen, so dass der Dichter dadurch der beschwerlichen Kunst entbunden war, so zu sagen, die Gerüste mit dem Gebäude zu vereinigen und dieselben in ein Ornament zu verwandeln.

Corneille bietet in seiner „Rodogune“ das vorzüglichste Beispiel einer kalten Exposition dar. Darin lässt er einen uninteressirten Schauspieler eine zum Verständnis der Tragödie notwendige Geschichte erzählen, und dazu noch eine so lange Geschichte, dass er genötigt war, dieselbe auf zwei Scenen zu verteilen. Derselbe Dichter hat jedoch auch das Beispiel einer geschickten Exposition gegeben, die schon an und für sich eine wichtige Handlung ist, nämlich in „Mort de Pompée“, wo Ptolomaeus über die Haltung mit sich zu rate geht, die er nach dem Erfolge bei Pharsalus beobachten soll.

Es giebt viele Abstufungen zwischen den beiden erwähnten Expositionen, anerkannt muss aber werden, dass unsere meisten Tragödien die grösste Aehnlichkeit mit der ersteren haben, und dass man selten daran denkt, der letzteren nachzueifern. Der Dichter entzieht sich der Sache gewöhnlich so, dass er einen Schauspieler einem anderen alle die notwendigen Geschichten erzählen lässt, bald unter dem Vorwande, eine Person, welche von den Ereignissen nichts weiss, damit bekannt zu machen, bald um sie daran zu erinnern, was sie möglicherweise vergessen, bisweilen auch äussernd, dass ihm dies gerade in das Gedächtnis

komme, als wäre das eine Veranlassung, die Geschichte von neuem zu berichten.

Die Folge hiervon sind zwei Schwächen: Gleichförmigkeit und Langeweile. Der Zuschauer ist bis zu dem Grad an diesen Gebrauch gewöhnt, dass er Anfangs nur Zuhörer ist: Er rechnet nicht darauf, dass es schon Zeit wäre ergriffen zu sein. Die Regeln wollen, dass er wartet, und er verzichtet auf den ersten Aufzug und bisweilen noch auf mehrere, um des Bedürfnisses des Dichters willen, in der Hoffnung, dass ihm dieser dadurch eine grosse Herzensrührung verschaffen werde.

Ich wiederhole noch einmal, dass die ganze Tragödie Handlung sein soll, und, wo möglich, die erste Scene ebensowol wie die übrigen.

Bei Lessing habe ich nichts betreffend die Exposition des Dramas gefunden; darum ist aber kein Anlass zu zweifeln, dass er nicht derselben Meinung wie Lamotte gewesen sei. Sicher ist, dass Lamotte hier auf der Höhe der modernen Aesthetik steht. Denn in der Hauptsache ist nichts zu berichtigen und nichts zu dem von ihm Gesagten hinzuzufügen Er will, dass auch die Exposition Handlung sei, d. h. sie soll, wie Gustav Freytag [1]) sagt, „mit dramatischer Bewegung erfüllt und ein organischer Teil im Bau des Dramas“ sein, und das Kommende vorbereiten. Die Kritik, welche Lamotte von diesem Standpunkte aus gegen die Manier der französischen Tragiker, ihre Stücke anzufangen, richtet, ist in gleich hohem Grade gültig und trägt einen durch und durch modernen Anstrich. Von der Bestimmung, dass die Exposition das Kommende vorbereiten, aber nicht voraussehen lassen soll, wird gleich unten gesprochen werden.

Leider zeigt sich unser Verfasser bei der Behandlung der nächsten Frage von den Situationen nicht von einer gleich vorteilhaften Seite. Die Darstellung ist jedoch allzu charakteristisch, um nicht ein ausführlicheres Referat zu verdienen und hat ohnehin ein spezielles Interesse für die Erörterung von Voltaires Verhältnis zu Lamotte.

Die Exposition dient dazu, die Situationen vorzubereiten. Von diesen hängt in erster Linie die Wirkung eines Stückes ab, und daher erfordern sie eine um so grössere Geschicklichkeit und Umsicht in der Wahl.

Eine Situation ist nichts anderes als die Stellung, welche die Personen in einer Scene zu einander einnehmen. In dieser ursprünglichen Bedeutung sind alle Scenen eines Stückes, wie beschaffen sie auch seien,

---

[1]) Die Technik des Dramas, 6. Aufl. Lpzg. 1881, S. 103.

ebenso viele Situationen; man gebraucht aber den Ausdruck gewöhnlich nur in begrenzterer Bedeutung, um solche Situationen zu bezeichnen, die von besonderem Interesse sind. Sie können nur auf zwei Wegen diese Eigenschaft erreichen, entweder durch Neuheit oder durch das Gewicht der Interessen, die dabei in Frage kommen. Oft begnügen sich die Verfasser, aus Mangel sei es an Erfindungsvermögen oder an Ehrgeiz, mit schon bekannten Situationen; und mit Ausnahme einiger Verschiedenheiten, von welchen bisweilen die der Namen die wesentlichsten sind, eignen sie sich was andere erfunden an, nicht unähnlich jenen Malern ohne Fantasie, die nur nach den grossen Originalen die schönsten Köpfe und auserlesensten Attitüden kopieren. Es gelingt ihnen wol auf diese Weise einige leichte Erfolge zu erringen, weil das Rührende immer anfangs Eindruck macht; kaum hat man aber die Aehnlichkeiten bemerkt, so hört man auf den Verfasser zu schätzen, und das Interesse für das Stück selbst erkaltet; denn wir sind nun einmal so beschaffen, dass Nebengedanken, wenn auch der Sache fremd, unseren Eindruck stärken oder schwächen.

Aber neben der Neuheit muss man sich die Bedeutung der Interessen merken, die bei der Situation hervortreten. Eine wol erdachte Situation solcher Art hat eine so grosse Wirkung, dass sich schon, ehe die Personen reden, ein Gemurmel von Beifall unter den Zuschauern erhebt, deren Neugier gespannt ist zu hören, was die Schauspieler sagen werden. Ich will beiläufig bemerken, dass man in demselben Stücke nicht mehrere solche Situationen ohne Hülfe einer Menge von Begebnissen anbringen kann, welche plötzlich das Aussehen der Dinge verändern und die Personen in neue und erstaunliche Lagen versetzen. Dieses Vergnügen verdient wol, dass man dem Verfasser Gelegenheit zu nötigen Vorbereitungen vergönnt.

Als Beispiel einer echt dramatischen Situation, „die bewunderungswürdigste, welche auf der Bühne vorkommt", führt Lamotte die grosse Scene im fünften Aufzuge von Corneilles „Rodogune" an, in welcher Antiochus, der eben den Hochzeitsbecher leeren will, durch Timagènes Worte zu dem Glauben veranlasst wird, dass entweder seine Mutter oder seine Geliebte, die beide zugegen sind, den Trank vergiftet hat. Er zählt die vorbereitenden Massregeln auf, die der Dichter hat treffen müssen, um diese Situation zu Wege zu bringen und äussert dann: „Das sind sehr gezwungene Vorbereitungen, aber die Situation ist so schön, dass man sie um diesen Preis vergisst."

Die Erkennungsscenen gehören zu den Situationen, die mit dem geringsten Grade von Neuheit und Verdienst von Seiten des Verfassers gelingen können. Nur nicht solche Erkennungen, wobei die Personen ganz einfach einander wiedersehen und die Scene, nach einer kurzen Unterbrechung, wie gewöhnlich weitergeht — die sind gefährlich, weil die erste Ueberraschung schnell sinkt und Langeweile entsteht. Nein, ich meine solche Erkennungsscenen, welche auf einer besonderen Erklärung beruhen, indem zwei einander werte Personen, welche sich niemals gesehen oder welche, seit langer Zeit von einander getrennt, einander für tot oder wenigstens weit entfernt von einander halten, allmählich durch gegenseitige Fragen und Einzelheiten, die sie sich mitteilen, erregt werden, und sich schliesslich bei einem entscheidenden Punkte erkennen. Ah ma mère! ah mon fils! ah mon frère! ah ma soeur! Schon solche Ausrufe allein rufen fast unfehlbar Tränen hervor, und ohne zu fragen, ob die Situation einer anderen ähnelt, oder ob sie richtig motivirt ist, lässt man sich von der Rührung der Personen hinreissen; denn je stärker die Rührung ist, desto weniger hat man Freiheit über die Berechtigung derselben zu reflektiren.

Die Philosophen dürfen über die Ahnungen und die instinktartigen Gefühle nicht spotten, die wir bei diesen Begegnungen hervortreten lassen. Sie dürfen z. B. nicht tadeln, dass ein Vater in der Nähe eines unbekannten Sohnes eine geheime Rührung fühlt, die der Entdeckung vorhergeht. Sie werden beweisen, dass solches nicht natürlich, sondern Einbildung ist. Aber einerlei, lasst uns unser Ziel verfolgen und uns der Vorstellungen des Publikums zu seinem eigenen Vergnügen bedienen. Was das Publikum für natürlich hält, wird auf dasselbe als Natur wirken. Uebrigens gilt von den Erkennungsscenen, dass man eine solche, nachdem die Rührung ihre Höhe erreicht und die Erkennung vorsichgegangen, nicht in ein langes Gespräch über die gegenwärtige Lage ausarten lassen darf, wenigstens, falls dasselbe nicht ebenso pathetisch geführt wird, was schwerlich sich machen lassen wird.

Lamottes Gedanken vom Gewicht und von der Bedeutung der Situationen im allgemeinen sind richtig. Ebenso war die Bemerkung, dass die Tragödiendichter nicht selten alte und bekannte Situationen benutzten, sehr gut an ihrem Platze, denn wie schon oben bemerkt ist, die Pseudoklassiker sahen eine zu geringe Ehre im Aufsuchen originaler Motive. Aber zugegeben, dass der Wert neuer und interessanter Situationen hoch zu schätzen ist, so kann es nie gerechtfertigt werden, dass der Dichter sie auf Kosten des Natürlichen zu erreichen versucht. Die

Freiheit, welche Lamotte in dieser Hinsicht dem Verfasser gestatten zu wollen scheint, steht ausserdem im Widerspruch mit seiner eigenen an vielen Stellen ausgesprochenen Forderung einer natürlichen und hinlänglichen Motivierung.

Nur beiläufig spricht Lessing von der Bedeutung der Situationen für die Tragödie, und zwar tut er es mit Worten, die teilweise mit Lamottes Ansicht in dieser Frage zusammenfallen. Zuerst geschieht das in der Kritik von Thomas Corneilles Tragödie „Essex“ (H. Dr. 24). Lessing citiert aus Voltaires Recension desselben Stückes unter anderem die Bemerkung, dass die Tragödie, obgleich die Charaktere verfehlt seien, dennoch die Gunst des Publikums gewonnen habe, weil die Situationen an und für sich rührend seien. Indem Lessing dies anerkennt, ruft er aus: „So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten und verwirrtesten Stücke eine Art Glück machen.“ Später (H. Dr. 51) lauten seine Worte: „In der Tragödie sind die Charaktere weniger wesentlich, und Schrecken und Mitleid entspringt vornehmlich aus den Situationen.“ Es ist dies alles dasselbe wie Lamottes Aeusserung, dass die Wirkung eines Stückes in erster Linie von jenen Situationen abhängt. Dass Lessing dennoch ergreifende Situationen nicht als Entschuldigung gezwungener und unnatürlicher Vorbereitungen gelten lässt, ersieht man aus der langen und scharfen Kritik, welche er eben derselben Tragödie Corneilles widmet, die Lamotte als Beispiel gewählt. Das Ergebnis der Untersuchung ist, dass Corneille in „Rodogune“ seinen Gegenstand als ein witziger Kopf, aber nicht als ein Genie behandelt hat, denn dieses liebt Einfachheit, jener Verwickelung. Es kann ihm nicht einfallen, die von Lamotte gerühmte und an und für sich freilich dramatische Situation als eine gültige Entschuldigung des Unnatürlichen anzusehen, was er in der Zeichnung der Charaktere und der Handlung nachweist.

Bei der Rede von den „Erkennungsscenen“ artet Lamottes Darstellung in ein zu seiner Zeit gewöhnliches Receptschreiben aus. Die Ansichten verdienen jedoch hier aufgenommen zu werden, nicht nur, wie schon gesagt, wegen eines Vergleiches mit Voltaire, sondern auch weil Lessing dieselbe Frage ausführlich behandelt hat.

Es war Voltaires „Mérope“, welche die Veranlassung gab. Voltaire hatte, als er seine Tragödie nach dem gleichnamigen Drama des italienischen Dichters Maffei schrieb, auch dessen Anordnung herübergenommen, derzufolge Égisthe sich selbst und anderen unbekannt war, bis er plötzlich in dem Augenblicke erkannt wird, wo seine Mutter Mérope ihn als den

vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten lassen will. In einer von Hyginus mitgeteilten Erzählung, die wahrscheinlich die Fabel einer Tragödie ist, worin Euripides denselben Gegenstand behandelt hat, weiss der junge Prinz selbst wie auch der Leser (Zuschauer) schon vor der Erkennungsscene, wer er ist. Hier entsteht von selbst die Frage: welches ist von grösserer dramatischer Wirkung? Lessing findet die Antwort bei Diderot, der in seinem „Discours de la poesie dramatique" in origineller Weise den Geschmack der französischen Dichter für Ueberraschungen und ihre Furcht kritisirt, die Zuschauer im voraus ahnen oder wissen zu lassen, was da kommen wird. Nach der Meinung Diderots würde durch ein entgegengesetztes Verfahren der Effekt viel grösser werden. „Wenn die Stellung der Personen unbekannt ist, kann der Zuschauer sich nicht stärker für die Handlung als für die Personen interessiren. Aber das Interesse des Zuschauers wird verdoppelt, wenn er Klarheit genug hat, und fühlt, dass Handlung und Rede ganz anders wären, falls die Personen einander kennen würden. Nur dann werde ich kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie in Wirklichkeit sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann. In entgegengesetztem Falle wird das ganze Gedicht zu einer Folge kleiner Kunstgriffe, wodurch man nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag."

Aber Lessing bleibt hier nicht stehen. Er bemerkt, dass Euripides den Zuschauer fast immer durch einen Prolog nicht nur die für das Verständnis der Tragödie nötigen, vorhergehenden Tatsachen wissen lässt, sondern auch das Ziel, wohin er ihn führen möchte. Dieses hatte der Pseudoklassicismus als einen Fehler bezeichnet. Lessing verteidigt den grossen Tragiker. Er wusste, sagt er, dass seine Kunst einer weit höheren Vollkommenheit fähig sei, als nur auf Neuheit und Ueberraschung sich zu gründen, er wusste, dass die Befriediguug einer kindischen Neugier das Geringste sei, worauf sie Anspruch machen könne.

Es würde zu weit führen, Lessing ausführlicher zu referiren. Das Angeführte ist genug, um an den Tag zu legen, wie weit er in diesem Punkte über Lamotte hinausgeschritten ist. Falls Lessing darauf gekommen wäre, von der Exposition zu reden, so hätte er ohne Zweifel in dieser Richtung das entwickelt, was Lamotte darüber geäussert. Die Verteidigung der Prologe des Euripides will natürlich nicht sagen, dass er die Form derselben der Exposition, die als ein organischer Teil mit der Totalhandlung verbunden ist, hat vorziehen wollen; wol aber, dass

der Dichter gar nicht zu fürchten braucht, den Zuschauer schon von Anfang an voraussehen zu lassen, was kommen wird.

Ich füge noch hinzu, sagt Lamotte, dass die Wirkung und eigentümliche Schönheit der Situationen von den Charakteren der Personen, welche an denselben Teil nehmen, abhängt, und dies ist für den Verfasser ein hinlänglicher Grund, mit Hinsicht auf die Erfindung der Charaktere, die Einfluss auf alles Uebrige ausüben sollen, nichts zu versäumen.

Charaktere sind nichts anderes als die Zusammenfassung der Eigenschaften, Leidenschaften und Stimmungen (humeurs), welche man in einer und derselben Person vereinigt. Von der Neuheit abgesehen, die ich überall, wenigstens in einem gewissen Grade fordere, und ohne welche es sich nicht die Mühe zu schreiben lohnt, sollen die Charaktere natürlich, interessant und konsequent sein.

Die Charaktere sollen natürlich sein. Dieses Prinzip gebietet, dass man allzu bizarre Ideen ausschliesst, für die es keinen Anknüpfungspunkt bei den Zuschauern selbst giebt, und worin sie auch sonst keine Erfahrung haben. Man will überall das Menschliche erkennen. Wie könnte man sich von eingebildeten Erscheinungen angezogen fühlen, die allem Bekannten so unähnlich sind! Damit ist nicht gesagt, dass in der Natur nicht eine wunderbare Abwechselung vorkäme, und dass nicht die sonderbarsten Ideen in einem Kopfe Platz finden könnten; diese Extreme aber sind Ausnahmen, für die Geschichte wertvoll, ohne dass die Tragödie sie gutheissen kann. Weil man an sie nicht glauben würde, würden sie den für das Teater eigentümlichen Genuss nicht gewähren, der auf der Imitation beruht.

Als Beispiel wird Corneilles „Pertharite" angeführt. Der Dichter selbst hielt dafür, dass das Misslingen des Stückes durch die Behandlung der ehelichen Liebe verursacht sei, welche damals in Frankreich nicht mehr Mode war; aber die Ursache lag zweifelsohne in der Sonderbarkeit der Charaktere und Ideen.

Ein anderer Fehler gegen das Natürliche wäre, Gefühle zu vereinigen, die einander widersprechen. So z. B. ist es unnatürlich, dass Horace, der seinen Schwager Curiace warm geliebt, nachdem er gehört, dass Alba diesen und Rom ihn selbst zum Kämpfer erwählt, plötzlich dieses Gefühl abschüttelt und ausruft:

Albe vous a nommé; je ne vous connais plus.

So, wenn man den Vers wörtlich nimmt. Der Schauspieler Baron gab dem Charakter dennoch Wahrheit, indem er den Vers mit weicher Stimme

aussprach, gleich als wollte er sagen: ich will dich nicht mehr kennen; ich werde kämpfen, als kennten wir uns nicht.

Zweitens sollen die Charaktere interessant sein, und das können sie nur auf dreierlei Weisen sein, entweder durch eine ungemischte und vollkommene Tugend oder durch imponirende Eigenschaften, an welche das Vorurteil eine Vorstellung von Grösse und Tugend knüpft, oder durch eine Vereinigung von Tugenden und Schwächen, die als solche anerkannt werden.

Die absolut tugendhaften Charaktere sind auf der Bühne selten, weil die keinen Wechsel darbieten, denn die Tugend ist eine und ihre Entwickelung gleichmässig. Sie wird in der gleichen Lage denselben Entschluss fassen und sie beherrscht auf dieselbe Weise alle Passionen. Daher würden trotz der veränderten Namen und Begebenheiten die Personen unverändert bleiben. — Als Beispiel eines tugendhaften Mannes auf der Bühne kann der Titelheld in Pradons Tragödie „Regulus“ (1688) dienen. Er fasst immer, ohne sich zu bedenken, den heldenhaftesten Entschluss, was es ihm auch kosten mag, und mit dieser Entschlossenheit vereinigt er eine auf der Bühne unbekannte Anspruchslosigkeit. Die meisten unserer Helden übertreiben ihre eigene Bedeutung; sie sind immer selbst ihre vorzüglichsten Panegyristen, und es scheint, als täten sie nie etwas Grosses aus anderen Gründen als um dasselbe zu erzählen. Indessen wird zugestanden, dass so vollkommene Charaktere selten Eindruck machen; sie repräsentiren Seelen höherer Ordnung, welche uns zu wenig ähneln, um uns zu rühren.

Die andre Art, wie die Charaktere interessant sein können, ist die, dass sie Eigenschaften besitzen, die, obgleich an und für sich unvernünftig, doch den Eindruck von Grösse und Tugend machen. Als Beispiele hierfür werden ein paar Charaktere aus „Romulus“ angeführt, und namentlich die Hauptperson, welche die Tapferkeit zur Verwegenheit und das Vertrauen auf die eigene Kraft bis zum Fanatismus treibt. (Wenn es erlaubt ist, mit diesem Worte die Uebertreibung des Vertrauens auszudrücken.)

Schliesslich macht man einen Charakter durch Mischung von Tugenden und Schwächen interessant, und zwar glaubt der Verfasser, dass dieser Ausweg der sicherste ist. Man bewundert weniger, aber man ist ergriffen. Nahe Stehende — d. h. solche bei welchen wir unsere eignen Schwächen sehen — haben ein grösseres Recht auf unsre Teilnahme als Fremde. Weiter haben jene gemischten Charaktere den Vor-

teil, dass sie uns in einer steten Unruhe erhalten. Der lange, wechselnde Kampf zwischen Leidenschaften und Tugenden bringt unsere Seele in wechselnde Bewegung und eben jene Gemütserregungen sind es, die den Genuss bilden, welchen die Tragödie gewähren kann.

Mit Rücksicht auf die Konsequenz der Charaktere (c. soutenus) werde ich eine einzige Reflexion anstellen. Man weiss im allgemeinen wol, dass sie sich nicht verleugnen dürfen; dass sich ein tapferer Mann keiner feigen wie auch ein weiser Mann keiner unverständigen Handlung schuldig machen darf. Aber man weiss nicht ebenso gut, dass alle Handlungen einer Person mit der Totalität des Charakters übereinstimmen müssen und dass es zur Rechtfertigung einer einzelnen Handlung nicht genügt, dass sie mit einer dieser Eigenschaften übereinstimmt, aber dem Charakter im Uebrigen widerspricht. Man will stets gewisse Torheiten entschuldigen, die von den Liebenden auf der Bühne begangen werden, indem man auf die Natur der Liebe hinweisst. Das wäre richtig, wenn man nur auf diese Leidenschaft allein Rücksicht zu nehmen brauchte; weil sie aber bei verschiedenen Personen mit verschiedenen Eigenschaften und Stimmungen verbunden ist, müssen auch ihre Aeusserungen verschieden sein. Die Liebe bei dem Verbrecherischen spricht nicht so wie bei dem Tugendhaften, führt den Tapferen nicht zu demselben Entschluss wie den Feigen u. s. w.

Es geschieht nicht aus Vergesslichkeit, dass ich noch nicht von gehässigen Charakteren (c. odieux) gesprochen habe. Ich habe geglaubt, sie besonders für sich behandeln zu müssen, um Unklarheit zu vermeiden. Charaktere dieser Art können entweder gänzlich oder nur teilweise gehässig sein. Die ersteren sollen selten angewendet werden, denn wie notwendig sie auch bisweilen sind, verursachen sie doch ein unbehagliches Gefühl von Verdruss und Abscheu, dessen sich die Kunst möglichst wenig schuldig machen soll. — Die Imitation allein reicht zum Behagen nicht aus: es ist ebenso wichtig, die Gegenstände auszuwählen, wie sie gut zu schildern.

Dagegen können Charaktere, die nur teilweise gehässig sind, bisweilen mit Erfolg die dominirenden im Stücke sein. Als Beispiele können Cléopatre in „Rodogune“ und Medée in der Tragödie gleichen Namens dienen. Cleopatra an den Tron gewöhnt, kann sich nicht entschliessen von demselben herunterzusteigen: sie findet es herabsetzend, Untertan ihres Sohnes zu werden, und sie will lieber alles verlieren, als der Macht entsagen. Das Vorurteil wird immer diesen verwegnen Ehrgeiz als Beweis einer starken Seele auffassen, und es ist dieses angeblich

grosse Motiv, welches Cleopatra vor Verachtung, wenn auch nicht vor Hass rettet. Medea wiederum ist unendlich unglücklich. Der Undankbare, um dessen willen sie alles preisgegeben, verrät und verstösst sie. Ihr Unglück und das Unrecht, welches sie erleidet, dienen in gewissen Grade zur Entschuldigung ihrer Verbrechen, welche, obgleich sie dieselben aus Rache begeht, weniger Verdruss als Entsetzen erwecken.

Ungeachtet der veralteten Form der Darstellung, dürfe es nicht zu leugnen sein, dass Lamottes Auffassung von den Kriterien eines dramatischen Charakters im Grossen und Ganzen richtig und teilweise seiner Zeit voraus ist. Er verwirft bizarre Charaktere, denen in der Wirklichkeit keine entsprechen, er warnt, unvereinbare Züge mit einander verbinden zu wollen, hält dafür, dass „absolut tugendhafte" am liebsten vermieden werden sollen, weil sich der Zuschauer in solchen nicht wiedererkennt, und giebt denjenigen den Vorzug, in welchen Gutes und Böses, Tugend und Schwäche gemischt sind, denn dieser Art sind die Menschen am meisten. Dass er auch vor „absolut bösen" Charakteren gewarnt hat, darf um so weniger wundern, als ihm der Zweck der Kunst nur die Lust (plaisir) ist. Das Wichtigste ist seine Forderung der Menschlichkeit und das Urteil über willkürliche, geträumte Charaktere ohne Wirklichkeit (portraits chimériques), die Forderung der Anspruchslosigkeit bei dem Verdienste (ein Wort an seinem Platze für Corneille und seine Nachahmer!), und endlich die Erklärung, worin die Konsequenz des Charakters eigentlich besteht. Dieser letzte Punkt enthält eine Wiederholung dessen, was Lamotte schon früher bei der Besprechung der Liebe in der Tragödie angedeutet. Es ist nicht genug, dass der Charakter eine Leidenschaft repräsentirt. Er soll ein Ganzes von „Eigenschaften, Passionen und Stimmungen" sein, und jede Handlung soll mit dieser Ganzheit übereinstimmen.

Lessings vorher angeführte Aeusserung, dass in der Tragödie die Charaktere weniger wichtig sind als die Situationen, darf nicht missverstanden werden. Sie wird bei einem Vergleich der Tragödie mit der Komödie getan, und er meint damit durchaus nicht, dass die Charakterzeichnung versäumt werden darf. Im Gegenteil. In der Recension über „Mérope" (H. Dr. 46) sagt er: „Die strengste Regelmässigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen". Und schon früher an einer anderen Stelle (H. Dr. 33): Die Charaktere müssen dem Dichter weit heiliger sein als die Facta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, in so fern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hin-

gegen ein gleichartiges Factum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten lässt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den blossen Factis sondern in der Erkenntnis besteht, dass diese Charaktere unter diesen Umständen solche Facta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen". Dies ist in der Hauptsache dasselbe, was Lamotte meint, wenn er dem Dichter auferlegt eine grosse Mühe auf die Zeichnung der Charaktere zu verwenden, weil alles Uebrige sich nach ihnen richten müsse.

Auch mit Hinsicht auf die Konsequenz der Charaktere findet Uebereinstimmung statt. So sagt Lessing (H. Dr. 2): „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Massgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können." Später (H. Dr. 34) wird die Frage ausführlicher behandelt, und dann wird gefordert, dass in den Charakteren Uebereinstimmung und Absicht hervortreten sollen. „Uebereinstimmung: — Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, nachdem die Umstände auf sie wirken: aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiss zu ändern. Ein Türk oder ein Despot muss, auch wenn er verliebt ist, fortwährend ein Türk und Despot sein".

Was Lessing mit seiner zweiten Forderung bei einem dramatischen Charakter meint, werden wir gleich untenerken nen. — Das hier Citierte ist hinreichend zu dem Nachweis, dass er über das Hauptkriterium der Charaktere ebenso wie Lamotte dachte. Dennoch muss Lessings Ueberlegenheit anerkannt werden, wenn es gilt, von dem Standpunkte des Natürlichen und Menschlichen dramatische Charaktere zu beurteilen. Man darf sogar sagen, dass dies eine der Seiten ausmacht, worin sein Scharfsinn in der Hamburgischen Dramaturgie am deutlichsten hervortritt. — Als Beweis mag an die Kritik von Cleopatra in „Rodogune" erinnert werden. Auch Lessing hat wie Lamotte Cleopatra und Medea zusammengestellt. Er zeigt in seiner langen Analyse, dass jener Charakter durchaus verzeichnet und unnatürlich ist: (H. Dr. 30) „Aber gegen eine Frau, sagt er, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen". Dagegen heisst es von Medea: „Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles

vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig". Beide Kritiker urteilen folglich über Medea in gleicher Weise, während die Ansichten über Cleopatra aus einander gehen. Indessen darf man nicht vergessen, dass Lamotte den Charakter im Grunde gar nicht für untadelhaft hält, sondern nur sagt, dass das Vorurteil ihren Ehrgeiz billigen wird. Die Verschiedenheit der Urteile charakterisirt die verschiedenen Perioden, denen die Kritiker angehörten. Lamottes freilich unverzeihliche Schwäche war, dass er das „Vorurteil" gelten liess. Das war einem Aesthetiker mit seiner und seiner Zeit Vorstellung von der Aufgabe der Kunst möglich.

„Wenn man, fährt Lamotte fort, auf Grund dessen was ich angeführt schliessen würde, dass die Tragödien für die Sitten von keinem grossen Nutzen sein können, so würde mich die Aufrichtigkeit nötigen, darin mit einzustimmen. Wir setzen uns gewöhnlich nicht vor, die Einsicht hinsichtlich der Laster und Tugenden aufzuklären; wir denken nur daran, die Leidenschaft dadurch zu erregen, dass wir das Eine mit dem Andern vermischen. Wir setzen oft Vorurteile an die Stelle der Tugenden. Bei den interessanten Personen machen wie die Schwächen fast liebenswürdig durch den Glanz der Tugenden, die wir mit denselben verbinden. Bei gehässigen Personen schwächen wir die Greuel des Verbrechens durch einen grossen Zweck, der sie erhebt, oder durch grosse Unglücksfälle, die sie entschuldigen. Alles dies trägt nur sehr indirekt zur Belehrung bei, und das hat eine berühmte Dame (die Markisin Lambert) veranlasst zu ihrer Tochter zu äussern, dass man im Theater grosse Lehren bekommt, aber den Eindruck des Lasters mit sich nimmt".

„Damit ist nicht gesagt, dass wir nicht bei der Lösung die grösste Rücksicht auf die Moral nähmen. Wir sehen wohl zu, dass die Personen, die untergehen, sich dessen schuldig gemacht haben, und dass Gewissensbisse die Verbrechen strafen. Wenn das Verbrechen triumphirt, überlassen wir die Verbrecher einem Zustande der Unruhe und Gewissensqual, der ihre Strafe ausmacht, und der sie sogar unglücklicher macht, als diejenigen, welche sie zum Untergange gebracht haben. Es würde uns nicht gelingen, wenn wir in jener letzten Lage der Personen das natürliche Recht verletzten, das immer in aller Sinnen lebt. Die Mühe, uns danach zu richten, könnte als Verteidigung angeführt werden, aber aufrichtig gesprochen, es geht nicht. Diese vorübergehende Huldigung, die wir dem Rechte widmen, tilgt die Wirkung der Leidenschaften nicht, die wir während des ganzen Verlaufes der Tragödie in ein vorteilhaftes Licht gestellt haben (que nous avons flattées). Wir belehren

einen Augenblick, aber wir haben lange Zeit verführt. Das Heilmittel ist zu schwach und kommt zu spät".

Diese Gedanken sind bei Lamotte eine Folgerung dessen, was er von den Charakteren in der Tragödie zu sagen gehabt, und die Untersuchung kann daher an das Ergebnis angeknüpft werden, zu dem ich vorhin bei dem Vergleiche mit der Aeusserung Lessings über dasselbe kam. In ihrer verschiedenen Art den Charakter Cleopatras zu beurteilen, spiegelt sich in der Tat ein grundwesentlicher Unterschied ihrer Auffassung von der Tragödie ab. Dies tritt deutlich zu Tage, wenn man Lamottes naiv aufrichtige Auslegung der moralischen Bedeutung der Tragödie mit Lessings Gedanken über dieselbe Sache vergleicht. Das Urteil des Ersteren über die pseudoklassische Tragödie darf in dieser Hinsicht kaum bestritten werden. Indem er das Fürwort „wir" gebraucht, stellt er sich in die Reihe der gleichzeitigen Dichter und giebt dadurch zu, dass er selbst für seinen Teil nichts dagegen hat, dass „Vorurteile" an die Stelle der Tugenden gesetzt werden u. s. w., wenn nur der Zweck, Vergnügen und Genuss, damit erreicht wird.

Gelegentlich der Frage über die Wahl der Handlung ist schon gesagt worden, dass Lessing darauf bestand, dass der Dichter eine bestimmte, moralische Absicht mit seinem Gedichte haben sollte. An ein paar Stellen (H. Dr. 12 u. 33) sagt er zwar, dass es gleichgültig sei, ob der dramatische Dichter aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit hervorgehen lässt oder nicht; anderswo aber besteht er auf der moralischen Absicht so bestimmt, dass dieses Letztere als seine Grundanschauung betrachtet werden muss. Besonders energisch giebt sich dieselbe einen Ausdruck in der Forderung, dass in den Charakteren nebst Uebereinstimmung eine gewisse A b s i c h t hervortreten soll (H. Dr. 34). Diese Absicht soll zum Zweck haben, uns zu belehren, was wir tun oder lassen sollen, uns die Kennzeichen des Guten und Bösen, des Anständigen und des Lächerlichen kennen zu lehren, jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen, sogar im Unglück schön und glücklich, dieses dagegen sogar im Glücke hässlich und unglücklich zu zeigen, Ebenso wichtig wie diese ist eine andere Stelle (H. Dr. 83), wo Lessing auf diese Frage kommt, indem er Corneilles Auslegung des Aristoteles kritisirt. Corneille hatte seine Cleopatra vom Standpunkte dessen, was Lamotte ein Vorurteil nennt, verteidigen wollen. „Alle ihre Verbrechen, sagt der Dichter, sind mit einer gewissen Seelengrösse verbunden, die etwas Erhabenes hat, so dass man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muss".

Wahrlich, einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können. Befolget ihn und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie geschehen, ruft Lessing aus.

Das Falsche und Unmoralische in Corneilles Auffassung, worauf Lessing hier aufmerksam macht, sah ja auch Lamotte ein, obgleich er es, wie gesagt, nicht verdammte, wie Lessing. Der Unterschied liegt also schliesslich darin, dass jener gleichgültig war, während dieser von einem warmen Eifer für die Förderung der Sittlichkeit durchdrungen und hingerissen war und darin einen hauptsächlichen Zweck der Tragödie sah. Lamottes offene Darlegung des geringen Bildungswertes der Tragödie in moralischer Hinsicht ist doch sehr bemerkenswert und bildet im Grunde einen Uebergang zum Lessing'schen Standpunkte. Denn da die Schwäche blossgelegt und nicht mehr mit gleissenden Worten verteidigt wurde, war es nur ein Schritt zu den Forderungen, die wir Lessing haben machen sehen.

Damit ist gleichwohl noch nicht ausgemacht, wer das Recht auf seiner Seite hatte. Im Allgemeinen könnte man sagen, dass es Zeiten gegeben hat, welche beide Recht gegeben haben. Während der Tage der Romantik wurde alles, was Tendenz hiess, als der Kunst fremd verworfen; während in der Gegenwart besonders der nordische Naturalismus und Realismus die Dichtkunst als Mittel anwenden will, um bestimmte, moralische Absichten zu erreichen. Doch hat die Romantik an die Stelle Lamotte'schen Zweckes, „le plaisir", die Kunst, „die Kunst als Kunst" gestellt, und der moderne Realismus statt Lessings wohlgemeinter Belehrung, das Revolutionieren der Gesellschaft und der Menschheit durch das Hervorziehen „der Wahrheit" an das Licht zum Princip erhoben. Ein Versuch, zu ermitteln, welche von diesen vier Betrachtungsweisen die richtige sei, würde mich zn weit führen, um so mehr, da jede Auffassung in gewissem Grade verteidigt werden kann. Am meisten überwunden ist freilich Lamottes Vorstellung vom Zweck der Kunst; dessen ungeachtet aber hat sie das grosse Publikum für sich. Was sie von der Kunst verlangt, ist vor allem anderen Vergnügen. Und will man sich an die Wahrheit halten, so hat das Publikum hierin Recht, dass der direkt sittliche Einfluss der Kunst noch heutzutage ziemlich chimärisch ist. Die moderne Kunst hat seit Voltaire, der auf dem Gebiete der Poesie ein so guter Pseudoklassiker war, erwiesen, dass sie eine unschätzbare Aufgabe in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit hat, nämlich die eine Vermittlerin und Verkünderin von Ideen zu sein;

eine unmittelbare Arbeit für die Sittlichkeit wird man aber von ihr vergebens verlangen.

Lamottes ausserordentlich flüchtige Weise die Fragen von Schuld und Strafe in der Tragödie zu behandeln, beweist hinlänglich, dass er sich nicht tiefer in das Wesen der tragischen Dichtung hineingedacht hat. Daher giebt es auch keine Veranlassung, auf jene Grundfragen der Tragödie einzugehen, welche damit zusammenhängen und die Lessing entwickelt, wenn er am Ende seiner Hamb. Dramaturgie Corneilles Auffassung von der Lehre des Aristoteles über das Drama kritisirt.

Um jedoch zu beweisen, dass Lamotte in letzterwähnter Hinsicht nicht so oberflächlich war, wie man es nach der flüchtigen Weise glauben könnte, in der er von der Anwendung der Gebote der Gerechtigkeit bei der Lösung der Tragödie spricht, will ich schon in diesem Zusammenhange einige Zeilen aus dem Anfange der Abhandlung anlässlich seiner Tragödie „Oedipe“ anführen. Jener Aufsatz wird nämlich mit einer Erörterung der Aenderungen eingeleitet, die der Verfasser mit der Oedipussage vorgenommen, als er sein Drama schrieb. Die wichtigste Bemerkung, welche er dort gegen den traditionellen Gegenstand macht, ist die, dass Oedipus ohne eigne Schuld zu Grunde geht. Alle die Verbrechen, welche er beging, geschahen ohne dass er ahnte, was er tat, und folglich hatte er sich in der Tat keine Vorwürfe zu machen. „Die Vorstellung eines unfreiwilligen Verbrechens trägt einen völligen Widerspruch an sich, weil in der Idee des Verbrechens eine Absicht liegt, was unmöglicherweise mit der Vorstellung der Unfreiwilligkeit zusammenbestehen kann. Man kann aus diesem Grunde sagen, dass das Oedipusmotiv, in seiner Gesamtheit genommen, abscheulich und frivol ist“. Um den unglücklichen König annehmbar zu machen, hat ihn Lamotte als übertrieben ehrsüchtig, obgleich sonst als „un des plus vertueux hommes du monde“ dargestellt. Des Ehrgeizes „Verbrechen“ zieht ihm dann alle die übrigen zu. — Es braucht kaum gesagt zu werden, dass Lamottes Versuch, aus dem Oedipus einen modernen Helden zu machen, misslungen ist, auch ist es nicht nötig Rücksicht auf den Widerspruch zu nehmen, indem er hier den Ehrgeiz, sei es auch den übertriebenen, als ein Verbrechen betrachtet, während jene Leidenschaft nach seiner gewöhnlichen Betrachtungsweise lieber für eine von dem „Vorurteile“ anerkannte Tugend gelten sollte — die Hauptsache ist, dass er auf dem Grundsatze der neueren Tragödie bestand, dass der Mensch sein Schicksal selber schafft.

„Ich würde wünschen, dass man darnach trachtete, der Tragödie

eine Art von Schönheit zu geben, die zu ihrem Wesen zu gehören scheint, wovon sie aber bei uns nur sehr wenig hat: ich meine wirkliche Handlung mit vollständiger Durchführung (ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle). Unsere meisten Stücke sind lauter Dialoge und Erzählungen, uud was besonders auffällt, ist, dass gerade die Handlung, die den Verfasser dazu gebracht hat, den Gegenstand zu wählen, fast immer hinter der Scene vorsichgeht. Die Engländer haben einen anderen Geschmack. Man sagt, dass sie übertreiben; das ist wohl möglich, denn es giebt zwar Handlungen, welche dazu nicht geeignet sind, dem Zuschauer vorgeführt zu werden, sei es wegen der Schwierigkeit der Aufführung, sei es um der Entsetzlichkeit der Vorgänge willen. Gesetzt aber, dass solches vermieden wird, wie zahlreiche und wichtige Handlungen finden sich nicht, die der Zuschauer sehen möchte, und welcher man ihn unter dem Vorwande einer Regel beraubt, nur um sie durch eine im Vergleich mit der Handlung selbst langweilige Erzählung zu ersetzen. Denn, das muss im Vorbeigehen gesagt werden, jene Erzählungen geben zu vielen Ausstellungen Anlass. Bald sind sie zu schwülstig und zu poetisch, um das wirkliche Anschauen zu ersetzen und es scheint dann, als hätte sich der Verfasser jenes Paradestück reservirt, und dass er den Platz des Erzählers eingenommen; bald sind sie allzu ausführlich und genau im Verhältnisse zur Passion des Zuhörenden, der sich für nichts interessirt, als was ihn angeht. Bisweilen geschieht es aber, dass man, um sich auf das Wichtigste zu beschränken, sie kürzer macht als es die Teilnahme des Zuschauers verlangt hätte. L a s s d i e H a n d l u n g e n d e n P l a t z d e r E r z ä h l u n g e i n n e h m e n, schon die Gegenwart der Personen allein wird einen grösseren Eindruck machen als die sorgfältigste Erzählung zuwege bringen kann. Horaz hat gesagt, und das ist eine Maxime, die trivial geworden ist dass der durch's Auge vermittelte Eindruck stärker ist als der durch das Ohr vernommene. Von uns kann man sagen, dass wir einer entgegengesetzten Maxime huldigen, da wir dem Blicke die wirksamsten Handlungen entziehen, um uns mit den Vorbereitungen zu befriedigen und dass wir uns, so zu sagen, auf unsere Ohren verlassen, wenn es gilt, die grossen Schlachten zu schlagen".

Dies wird durch mehrere Beispiele beleuchtet. Einsam stehende Ausnahmen sind die grossen Scenen in „Rodogunes" letztem Aufzug und „Athalies" beiden letzten Aufzügen. Ist nicht die Hochzeitsscene in „Rodogune", vor den Leuten angeordnet, welche Cleopatra zu Zeugen nimmt, etwas im höchsten Grade Imposantes? Jener verdächtige Becher,

der so verschiedene Regungen bei den Personen verursacht, und welcher von Hand zu Hand gehend, so grosse Katastrophen hervorruft, ist schon für sich allein ein bedeutendes Schauspiel und die Gegenwart der Leute macht es noch mehr interessant. In „Athalie“ wiederum wirkt der ganze Krönungspomp des Joas, der Hohepriester zu seinen Füssen, die Leviten ihn wieder erkennend u. s. w. ganz anders als die schönsten Verse. Und dann kann man sagen, dass der Zuschauer Ereignissen und nicht nur Gesprächen, wie in den meisten Stücken beiwohnt.

Ungeachtet ihrer Mängel hat die Oper den Vorteil vor der Tragödie, dass sie viele Handlungen sehen lässt, welche die Tragödie nur zu erzählen wagt. Ich vermisse sehr, endigt Lamotte, ich gestehe es, jene pathetischen Scenen, deren wir infolge der abergläubischen Rücksicht der Dichter auf die Einheit des Raumes verlustig gehen. Welcher beklagenswerte Missgriff, dass man dem Interesse des Genusses zuwider Regeln geltend macht, die man nur des Genusses wegen erfunden!

Hier sehen wir Lamotte wieder seiner Zeit weit voraus und selten sind seine Worte so warm und überzeugend. Die Vorwürfe, welche er gegen die geltende Tragödie wegen des Mangels an wirklicher Handlung richtet, sind völlig berechtigt und treffen einen Fehler von ebenso wesentlicher Natur, wie die Abstraktheit der Charaktere und die Einheitsregeln. Er weist auf das englische Drama hin — das einzige Mal in allen diesen Abhandlungen — aber in Ausdrücken, die anzudeuten scheinen, dass er dasselbe nur von Hörensagen kannte. Dass es seine eigne gesunde Auffassung ist, die Lamotte zu den Ansichten, welche er ausspricht, geführt hat, kann man wohl aus der treffenden Charakteristik schliessen, die er von den Erzählungen giebt, womit die Dichter die Handlung ersetzen. Ausserdem deutet der Vergleich mit der Oper an, auf welchem Wege er zu den neuen Sätzen hat kommen können.

Die Anmerkung, welche der Herausgeber der „Paradoxe“ des Lamottes zu einer der besten Partieen seiner Aufsätze vom Drama macht, ist zu köstlich, um hier übergangen zu werden: „Stets derselbe Irrtum, ruft Herr Jullien aus. Die Regeln schenken dem Zuschauer ein viel grösseres Vergnügen als vor seinen Augen dargestellte Handlungen. Gerade weil man das Vergnügen erkannte, welches die Beobachtung dieser Regel verursachte, hat man sie erdacht. Die Erfahrung, die unsere Väter dies gelehrt hat, zeigt das klarsehenden Kritikern täglich (!!)“.

Dass Lessing in der vorliegenden Frage Lamottes Gedanken teilt, braucht kaum gesagt zu werden. Grade in seiner Erörterung der Aristotelischen Definition der Tragödie entwickelt er dies (H. Dr. 77):

eine Art von Schönheit zu geben, die zu ihrem Wesen zu gehören scheint, wovon sie aber bei uns nur sehr wenig hat: ich meine wirkliche Handlung mit vollständiger Durchführung (ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle). Unsere meisten Stücke sind lauter Dialoge und Erzählungen, uud was besonders auffällt, ist, dass gerade die Handlung, die den Verfasser dazu gebracht hat, den Gegenstand zu wählen, fast immer hinter der Scene vorsichgeht. Die Engländer haben einen anderen Geschmack. Man sagt, dass sie übertreiben; das ist wohl möglich, denn es giebt zwar Handlungen, welche dazu nicht geeignet sind, dem Zuschauer vorgeführt zu werden, sei es wegen der Schwierigkeit der Aufführung, sei es um der Entsetzlichkeit der Vorgänge willen. Gesetzt aber, dass solches vermieden wird, wie zahlreiche und wichtige Handlungen finden sich nicht,, die der Zuschauer sehen möchte, und welcher man ihn unter dem Vorwande einer Regel beraubt, nur um sie durch eine im Vergleich mit der Handlung selbst langweilige Erzählung zu ersetzen. Denn, das muss im Vorbeigehen gesagt werden, jene Erzählungen geben zu vielen Ausstellungen Anlass. Bald sind sie zu schwülstig und zu poetisch, um das wirkliche Anschauen zu ersetzen und es scheint dann, als hätte sich der Verfasser jenes Paradestück reservirt, und dass er den Platz des Erzählers eingenommen; bald sind sie allzu ausführlich und genau im Verhältnisse zur Passion des Zuhörenden, der sich für nichts interessirt, als was ihn angeht. Bisweilen geschieht es aber, dass man, um sich auf das Wichtigste zu beschränken, sie kürzer macht als es die Teilnahme des Zuschauers verlangt hätte. L a s s d i e H a n d l u n g e n d e n P l a t z d e r E r z ä h l u n g e i n n e h m e n, schon die Gegenwart der Personen allein wird einen grösseren Eindruck machen als die sorgfältigste Erzählung zuwege bringen kann. Horaz hat gesagt, und das ist eine Maxime, die trivial geworden ist dass der durch's Auge vermittelte Eindruck stärker ist als der durch das Ohr vernommene. Von uns kann man sagen, dass wir einer entgegengesetzten Maxime huldigen, da wir dem Blicke die wirksamsten Handlungen entziehen, um uns mit den Vorbereitungen zu befriedigen und dass wir uns, so zu sagen, auf unsere Ohren verlassen, wenn es gilt, die grossen Schlachten zu schlagen".

Dies wird durch mehrere Beispiele beleuchtet. Einsam stehende Ausnahmen sind die grossen Scenen in „Rodogunes" letztem Aufzug und „Athalies" beiden letzten Aufzügen. Ist nicht die Hochzeitsscene in „Rodogune", vor den Leuten angeordnet, welche Cleopatra zu Zeugen nimmt, etwas im höchsten Grade Imposantes? Jener verdächtige Becher,

zu wirken, fordert der Verfasser, dass die Liebe unter den Eheleuten gegenseitig sein soll. Falls der Eine nicht so geliebt wäre, wie er selbst liebt, wäre er in gewissen Grade erniedrigt, und der Andere würde ungerecht erscheinen. Sie müssen alle beide dessen würdig sein, was sie für einander tun, und das gegenseitige Zeugnis, das sie einander geben, wird dem Zuschauer ein sicherer Beweis dafür, was sie Interessantes und Achtungswertes besitzen.

Ohne weitere Erörterung erkennt der Leser, wie Lamotte, trotz besserer Ansätze, noch an der abstrakten Betrachtungsweise der Charaktere hängt, und wie weit er noch von dem alles umfassenden Satze entfernt war: schildre den Menschen und das Leben! Auf den Rat über die Gegenseitigkeit der Liebe wird sich weiter unten noch Veranlassung ergeben zurückzukommen.

An die Tragödie muss weiter die Forderung gestellt werden, dass die Handlung am Anfang beginnend bis zur Höhe des Interesses vorwärts geführt wird, und zwar soll das Interesse immerfort bis zum Ende wachsen, denn mit der Hälfte wäre hier wenig gewonnen. Die Dichter wissen schon dass die Handlung wachsen soll; aber sie denken nicht hinlänglich daran, dass sie vor allen Dingen Teilnahme erwecken (émouvoir) sollen, und dass sie, falls sie das nicht zur rechten Zeit thun, Gefahr laufen, auch am Ende keine Rührung hervorrufen zu können.

Das Mitleid hat seine Abstufungen, besonders auf dem Theater. Wenn man den Zuschauer von der einen Abstufung zur anderen leitet, so kann er bis zu Tränen gerührt werden; zögert man aber, die erste Rührung zu erwecken, so bleibt keine Zeit übrig, grosse Wirkungen zu erreichen. Es giebt leider zu viele Tragödien, in welchen sich ganze Aufzüge in Vorbereitungen verlieren. — Der gestellte Anspruch scheint vielleicht zu gross zu sein, aber da ist keine Nachsicht möglich. — Nur Furcht und Mitleid sehe ich für tragischen Genuss (plaisir tragique) an, und jeder Aufzug, der diese Gefühle nicht hervorruft, ist nur eine Verlängerung der Handlung, die sie erwecken soll.

Im Folgenden entwickelt der Verfasser diesen Gedanken, ohne jedoch tiefer in ihn einzudringen. Die Hauptsache ist, dass das Interesse vom Anfang an erweckt und ohne Abbruch gesteigert wird; vergeblich ist es, durch Verspracht den Mangel an Interesse und Passion ersetzen zu wollen. Und es ist nicht hinlänglich, dafür zu sorgen, dass das Interesse somit von Aufzug zu Aufzug wächst; dasselbe soll ebenso auch in jedem Aufzuge für sich genommen statt finden, indem

Die dramatische Handlung muss dem Auge dargestellt, und nicht er-zählt werden. Anstatt sich von diesem Standpunkte aus mit eignen Worten über die französische Tragödie zu äussern, zieht er es vor (H. Dr. 80) Voltaire zu citiren, der wiederum ganz wie Lamotte redet. Wo Voltaire zu jener Einsicht von dem Mangel an Handlung in der französischen Tragödie gekommen ist — die Frage wird im letzten Kapitel berührt werden.

IV.

Der dritte Aufsatz — „Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès" (Tome IV, ss. 255—314) — fängt mit einer Betrachtung über die Parodieen an, welche man zu schreiben und aufzuführen pflegte, so bald eine Tragödie Glück gemacht hatte. Offenbar ist Lamotte gekränkt, dass seine „Inès de Castro" parodiert worden ist, und das Urteil, welches er über Parodieen im allgemeinen ausspricht, ist folglich nicht unparteiisch. Obgleich nicht ohne Interesse mit Hinsicht auf das litterarische Leben der Zeit und die Charakteristik des Verfassers, können seine Aeusserungen hinsichtlich dieser Sache übergangen werden. Darnach wird eine andere Frage aufgenommen, welche zu jener Zeit ebenfalls ein specielles Interesse hatte, jetzt aber ganz veraltet ist, d. h. die Frage von der Angemessenheit der ehelichen Liebe auf der Bühne. Lamottes Gedanken hierüber müssen hier in Kürze angeführt werden.

Das Vorurteil, dass sich die eheliche Liebe nicht für das Theater eigne, stützte sich auf die Erfahrung, dass die Liebe durch den Besitz abgekühlt werde. Lamotte bestreitet dies nicht, hält aber dafür, dass es von einem verdorbenen Herzen und von einem wenig erleuchteten Verstande zeuge, wenn man behauptet, Liebe finde unter Eheleuten nicht statt, oder man könne keine Teilnahme dadurch erwecken, dass man sie zum Gegenstand der Darstellung nimmt. Im Fall die Erfahrung vom Theater dieses Vorurteil zu bestätigen scheint, so ist nicht die Natur deswegen schuld, sondern der Dichter. Er hat die Leidenschaft weniger gelten lassen als die Pflicht, und diese ist allerdings nicht hinlänglich. Vereinige das Übermass der Leidenschaft mit den engen Geboten der Pflicht, mögen die beiden Personen auf Grund ihres Gefühls einander das sein, was zu sein die Pflicht ihnen gebietet, mögen ihre Reden und Handlungen leidenschaftlich und verständig sein, und die Wirkung wird grösser sein als die, welche durch ungeordnete und weniger berechtigte Herzensregungen erreicht wird. Um vollständig

zu wirken, fordert der Verfasser, dass die Liebe unter den Eheleuten gegenseitig sein soll. Falls der Eine nicht so geliebt wäre, wie er selbst liebt, wäre er in gewissen Grade erniedrigt, und der Andere würde ungerecht erscheinen. Sie müssen alle beide dessen würdig sein, was sie für einander tun, und das gegenseitige Zeugnis, das sie einander geben, wird dem Zuschauer ein sicherer Beweis dafür, was sie Interessantes und Achtungswertes besitzen.

Ohne weitere Erörterung erkennt der Leser, wie Lamotte, trotz besserer Ansätze, noch an der abstrakten Betrachtungsweise der Charaktere hängt, und wie weit er noch von dem alles umfassenden Satze entfernt war: schildre den Menschen und das Leben! Auf den Rat über die Gegenseitigkeit der Liebe wird sich weiter unten noch Veranlassung ergeben zurückzukommen.

An die Tragödie muss weiter die Forderung gestellt werden, dass die Handlung am Anfang beginnend bis zur Höhe des Interesses vorwärts geführt wird, und zwar soll das Interesse immerfort bis zum Ende wachsen, denn mit der Hälfte wäre hier wenig gewonnen. Die Dichter wissen schon dass die Handlung wachsen soll; aber sie denken nicht hinlänglich daran, dass sie vor allen Dingen Teilnahme erwecken (émouvoir) sollen, und dass sie, falls sie das nicht zur rechten Zeit thun, Gefahr laufen, auch am Ende keine Rührung hervorrufen zu können.

Das Mitleid hat seine Abstufungen, besonders auf dem Theater. Wenn man den Zuschauer von der einen Abstufung zur anderen leitet, so kann er bis zu Tränen gerührt werden; zögert man aber, die erste Rührung zu erwecken, so bleibt keine Zeit übrig, grosse Wirkungen zu erreichen. Es giebt leider zu viele Tragödien, in welchen sich ganze Aufzüge in Vorbereitungen verlieren. — Der gestellte Anspruch scheint vielleicht zu gross zu sein, aber da ist keine Nachsicht möglich. — Nur Furcht und Mitleid sehe ich für tragischen Genuss (plaisir tragique) an, und jeder Aufzug, der diese Gefühle nicht hervorruft, ist nur eine Verlängerung der Handlung, die sie erwecken soll.

Im Folgenden entwickelt der Verfasser diesen Gedanken, ohne jedoch tiefer in ihn einzudringen. Die Hauptsache ist, dass das Interesse vom Anfang an erweckt und ohne Abbruch gesteigert wird; vergeblich ist es, durch Verspracht den Mangel an Interesse und Passion ersetzen zu wollen. Und es ist nicht hinlänglich, dafür zu sorgen, dass das Interesse somit von Aufzug zu Aufzug wächst; dasselbe soll ebenso auch in jedem Aufzuge für sich genommen statt finden, indem

man den einzelnen Aufzug als ein besonderes Stück und die Scenen so anordnet, dass das Wichtige und Pathetische immer zunimmt. Ja auch damit ist nicht genug getan. Jede Scene erfordert dieselbe Vollendung. Während der Arbeit soll man auch jede solche als ein Ganzes nehmen, das seinen Anfang, seinen Fortgang und sein Ende haben muss. Die Scene muss wie das Stück fortschreiten und, so zu sagen, ihre Exposition, ihren Knoten und ihr Ende haben. Die Exposition ist dann die Lage, worin sich die Personen befinden und worüber sie sich beratschlagen, der Knoten die Interessen oder die Gefühle, die eine Person denjenigen einer anderen gegenüberstellt, und die Auflösung schliesslich die Stellung, worin sie die Leidenschaft zurücklassen soll. Daher soll der Verfasser die Zeit nicht zu Reden verlieren, die, wenn auch noch so schön, kalt und unnütz erscheinen würden.

Im Zusammenhang hiermit gilt als eine der ersten Regeln bei der Arbeit, genau darauf Acht zu geben, dass sich die Haupthandlung in fünf besondere Teile teilen lässt, welche ebensoviele verschiedene Gemälde ausmachen, die sich nicht mit einander vermischen, sondern eine Art von Einheit für jeden Aufzug darstellen. Dies führt zwei Wirkungen mit sich: es erleichtert die Aufmerksamkeit des Zuschauers, da das, was unter sich näher verbunden ist, auch in seiner Vorstellung sich leichter verbindet, und es erhöht seine Rührung, weil er ununterbrochener an derselben Stelle getroffen wird.

Die technischen Regeln, welche Lamotte dem dramatischen Dichter hier aufstellt, finden sich alle in der modernen Ästetik. So was die Steigerung des Interesses im Allgemeinen und besonders die Ausbildung der einzelnen Aufzüge betrifft. Freytag sagt z. B. hinsichtlich der letzteren, wenn er beschreibt, wie sich das moderne deutsche Drama entwickelte: Nicht nur die Aufzüge, sondern auch kleinere Teile der Handlung wurden verschiedene Bilder, welche sich an Farbe und Stimmung von einander unterschieden. Jeder Aufzug erhielt den Charakter einer abgeschlossenen Handlung. Für einen jeden wurden eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Schluss wünschenswert.

Zu Lamottes Zeit und auch später, begingen die Tragiker oft die Fehler, vor welchen er sie warnt. Einer der gewöhnlichsten war, dass die Verteilung auf die Aufzüge willkürlich und nur durch die Notwendigkeit, fünf solche auszufüllen, motiviert war. Sein Rat war folglich sehr zeitgemäss.

Lamotte betrachtet es als eines der Verdienste seiner Tragödie

„Inès de Castro“, dass sich darin keine „confidents“ finden. Alle Personen sind von wesentlicher Bedeutung und sowohl durch ihr Wirken als durch ihre Interesse nehmen sie an der Handlung innerlich Teil.

Ohne damit prahlen zu wollen, sagt er, glaube ich, dass dies etwas Neues für das Theater ist; denn sogar in „Athalie“ kommt eine Scene von lauten Vertrauten vor, wo Ismael keine andere Aufgabe hat, als Mathans Charakter, Betragen und Pläne auszukundschaften. Ich aber meine, dass dies, von der Neuheit abgesehen, ein wünschenswerter Vorzug einer Tragödie ist, und dass, wenn alles Übrige gleich ist, die Handlung einer Tragödie immer lebhafter ist, wenn man keine anderen vorführt als die, welche handeln und daran wirklich interessirt sind.

Die Vertrauten in einer Tragödie sind überflüssige Personen, einfache Zeugen der Gefühle und Pläne der Hauptpersonen. Ihr ganzes Tun besteht darin, mit Veranlassung dessen, was geschieht und was ihnen anvertraut wird, erschreckt und gerührt zu werden; mit Ausnahme einiger Repliken, welche sie in das Stück hinausstreuen, mehr um den Helden Gelegenheit zu geben aufzuatmen, als um irgend eines anderes Nutzens willen, nehmen sie an der Handlung keinen anderen Teil als die Zuschauer.

Daraus folgt, dass eine grosse Zahl von Vertrauten in einem Stücke in demselben Grade seinen Gang hemmt und Längen und Langeweile verursacht. Wenn es in einer Tragödie, wie es in vielen der Fall ist, vier handelnde Personen und ebenso viel männliche und weibliche Vertraute giebt, so wird die halbe Anzahl der Scenen einen reinen Verlust hinsichtlich der Handlung bilden, welche in ihnen nur durch mehr elegische als dramatische Klagelieder ersetzt wird. Man darf aber das Eine nicht mit dem Anderen vermischen.

Es giebt Personen die, so zu sagen, halb Vertraute, halb handelnd sind. Eine solche ist Phenix in „Andromaque“ wie auch Oenone in „Phèdre“. Ich spreche nur von solchen, die ausschliesslich „Confidents“ sind. Sie sind immer kalte Personen, obgleich es dem Verfasser oft schwer ist, sie zu entbehren. Wenn er z. B. wünscht, dass der Zuschauer die Gefühle und Pläne einer Person zu wissen bekomme, wenn diese aber nach dem Bau des Stückes anderen Hauptpersonen das Herz nicht öffnen kann, dann leistet der Vertraute einen guten Dienst, indem er als Vorwand dient, um dem Zuschauer das mitzuteilen, was er erfahren soll. Aber ist es nicht möglich dies alles dadurch

zu erreichen, dass man das Stück so anlegt, dass die Vertrauten an der Handlung Teil nehmen, und dadurch, dass man sie eine persönliche Leidenschaft haben lässt, welche auf den Entschluss der Hauptpersonen einwirkt?

Übrigens sind die Vertrauensscenen (les scènes de confidence) nichts als maskirte Monologe; aber sie verdienen nicht immer wegen Langsamkeit getadelt zu werden, weil der Dichter in denselben der Darstellung der Gefühle einer Person — sei es, dass sie lebhaft oder delikat sind — ein ebenso grosses Interesse geben kann, wie es der Gang der Handlung selbst besitzt. Es muss noch zugestanden werden, dass sie zufolge der angeführten Gründe bisweilen notwendig sind, und ich füge hinzu, dass sie den Monologen vorzuziehen sind, die absolut unnatürlich sind.

Das Urteil unseres Verfassers über jene Confidents und Confidentes, die sich in den klassischen Tragödien an die Hauptpersonen wie der Schatten an den Wanderer anheften, macht seinem gesunden Verstande Ehre. Die einzige Bemerkung, welche man hier machen könnte, ist, dass er hier wie gewöhnlich, seine reformschweren Gedanken in eine allzu milde Form kleidet. Dass Lessing Lamottes Ansicht in dieser Hinsicht billigte, geht aus mehreren Stellen hervor, obgleich er die Frage nicht besonders behandelt hat. So z. B. citirt er (H. Dr. 24) mit unbedingter Billigung aus Voltaires Kritik über Thomas Corneilles „Essex“ folgende Bemerkung über eine der weiblichen Personen des Stückes: „Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt er blos die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht genügend“.

Wenn etwas beweisen kann, dass wir uns an alles gewöhnen können, und dass, trotz all unsres Anspruches die Natur nachzubilden, das geringste Vergnügen viel Unangemessenes entschuldigen lässt, so ist es der Umstand, dass wir von den Monologen in der Tragödie nicht gestört werden, besonders falls sie eine gewisse Länge haben. Wo findet man in der Wirklichkeit kluge Leute, die also laut denken, die deutlich und mit Zusammenhang alles das aussprechen, was in ihnen vor sich geht? Wenn jemand dabei überrascht würde, wie er ganz allein so ausführliche und leidenschaftliche Reden hält, würde man ihn nicht mit Recht für wahnsinnig ansehen? Und dennoch sind alle unsere Theaterhelden von dieser Art der Geisteszerrüttung ergriffen. Sie räsonniren, ja sie erzählen sogar, sie entwickeln Pläne, sie stellen

sich die Schwierigkeiten vor, die sich grade gegen sie erheben, sie wägen verschiedene Beschlüsse mittelst entgegensetzter Argumente ab, und bestimmen sich schliesslich je nach ihren Passionen und Interessen. Alles dies als könnten sie nicht fühlen und überlegen ohne alles auszusprechen, was sie denken. Wo findet man die Vorbilder für solche Schwätzer?

In unserer Zeit gebraucht man für die Monologe dasselbe Versmass wie in der Tragödie überhaupt, und dieser Stil ist dann für die gewöhnliche Rede angenommen; aber Corneille hat sich bisweilen solcher Gelegenheiten bedient, um wirkliche Oden zu dichten. So z. B. in „Polyeucte" und „Cid", wo die Person plötzlich zum Dichter wird. — Dies hat seine Bewunderer gehabt. Manche sind noch von den Stanzen in „Polyeucte" entzückt — so wahr ist es, dass wir eben nicht allzu empfindlich hinsichtlich des Passenden sind, und dass die Gewohnheit oft ebenso grosse Kraft der falschen Schönheit giebt, wie die Natur der wirklichen.

Welchen Schluss ziehen wir aus allem diesem? Den, dass die Dichter möglichst wenig Monologe anwenden sollen, und dieselben, falls sie nicht gänzlich entbehrt werden können, wenigstens kurz machen; denn sie könnten bisweilen so kurz sein, dass sie das Natürliche nicht verletzen. Es begegnet uns, dass wir in Augenblicken der Leidenschaft einige Worte uns entschlüpfen lassen, die wir an uns selbst richten. Damit wird jedoch nicht die Möglichkeit von Räsonnemants geschweige denn von Erzählungen zugegeben. Einige unzusammenhängende Ausdrücke des Gefühls, einige plötzliche Beschlüsse sind ein natürlicher und vernünftiger Inhalt für den Monolog: wohlverstanden, von dem Gesagten abgesehen, dass ausgesuchte Schönheit in Gedanken und Gefühlen mit Hinsicht auf Wirkung jenen Vorsichtigkeitsmassregeln vorzuziehen sind. Und dies letztere meine ich fast immer bei den Regeln, die ich für die Vollendung der Tragödie erdenke.

Hier begegnet uns wieder eine von den Stellen, wo Lamottes Auffassung einen völlig modernen Charakter hat. Es ist keine Veranlassung zu glauben, dass Lessings Ansprüche auf Natur in diesem Falle so weit gegangen wären. Er stützte sich ja auf Shakespeare, welcher den Monolog nicht bei Seite geschoben hat, wie es Lamotte wünscht. Ja, die deutsche Aesthetik giebt ihm immer noch eine grosse Berechtigung (Freytag a. a. O. s. 189 ff.). Man kann sagen, dass erst die neue naturalistische Richtung im Drama zu derselben Forderung ge-

kommen ist, wie der alte Geschmackslehrer vor mehr als anderthalb Jahrhunderten.

Ich komme jetzt zu einem wesentlicheren Umstand, den die Verfasser nicht genau genug beachten können. Das ist die Anlage der ganzen Arbeit und die beste Anordnung des Gegenstandes, den man gewählt hat.

Ich verweile nicht bei hinlänglich bekannten Regeln. Die Schriftsteller wissen allerdings, obgleich sie es nicht immer beobachten, dass man die Handlung so verteilen soll, dass die Scenen eines Aktes, an einander gebunden, die Bühne nicht leer lassen; dass jede Person ein Motiv auf die Bühne zu treten und dieselbe zu verlassen haben soll; dass jeder Akt, wenn er endigt, den Zuschauer in Erwartung irgend eines Ereignisses zurücklassen soll; dass es auf diese Weise bis zu der vollständigen Auflösung fortgehen soll, welche das Schicksal jeder Person deutlich entscheidet; und dass schliesslich das Stück zu Ende sein soll, nachdem die Neugier des Zuschauers befriedigt ist.

Aber ausser jener trivialen Kunst, welche die zu passierenden Wege nur distancemässig angiebt, giebt es eine andere feinere, welche gewissermassen jeden Schritt der zu tun ist, bestimmt, die selbst den Launen des Genies nichts überlässt.

Sie besteht darin, alles was man zu sagen hat, so zu ordnen, dass vom Anfang bis zum Ende das Eine dazu dient, das Andere vorzubereiten, und dass dennoch nichts gesagt zu werden scheint, um etwas vorzubereiten. Es heisst, dass man in jedem Augenblicke darauf aufmerksam sein soll, alle Umstände an ihre Stelle zu ordnen, so dass sie da, wo sie vorkommen, notwendig sind, und dass im übrigen alle einander gegenseitig erklären und verschönern; alles mit Rücksicht auf die Wirkungen anzuordnen, auf die man hinzielt, ohne die Absicht merken zu lassen, mit einem Worte auf solche Weise, dass der Zuschauer immer eine Handlung sieht und niemals den Eindruck der Arbeit bekommt. Denn von dem Augenblicke an, wo sich der Verfasser auf Kosten der geringsten Wahrscheinlichkeit Vorteile sucht, kann er sie eben dadurch verlieren. Man sieht danach nur den Dichter anstatt der Personen, man ist ihm um so weniger für die schönen Partieen dankbar, je mehr er sie dadurch gewinnt, dass er sich von der Natur und dem Angemessenen (convenances) entfernt.

Lasst uns den Gedanken noch deutlicher machen. Der Dichter arbeitet in einer gewissen Ordnung und der Zuschauer fühlt in einer

anderen. Der Dichter setzt sich erst das Erreichen einiger Hauptschönheiten vor, auf welche er den Erfolg gründet. Dort ist sein Ausgangspunkt, und er stellt sich dann vor, was gesagt und getan sein soll, um das Ziel zu erreichen. Der Zuschauer dagegen geht vom erst Gesehenen und Gehörten aus, und er schreitet von da zur Entwickelung und Auflösung der Handlung wie zu natürlichen Folgen der ersten Stellung, worin man die Dinge dargestellt hat. Daher muss das, was der Dichter willkürlich erfunden, um jene Schönheiten hervorzurufen, dem Zuschauer zu den notwendigen Gründen werden, woraus dieselben hervorgegangen sind. Kurz, alles ist von Seiten des Dichters, der die theatralische Handlung anordnet, Kunst; aber der Zuschauer darf nichts davon sehen. — Der Effekt im Theater wird desto geringer je mehr die Arbeit hervortritt.

Auch hier sehen wir, wie Lamotte den Dichtern einen Rat allgemein gültiger Natur gibt. Das Gesetz von vollständiger Motivirung und die Kardinalregel für alles, was Kunst heisst, dass nämlich Absichtlichkeit und Spuren der Arbeit nicht sichtbar werden dürfen, gelten für alle Zeiten. Bei Lessing sehen wir dieselben Gedanken an vielen Stellen hervortreten. Schon im ersten Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie heisst es von den Leidenschaften, dass sie vor den Augen des Zuschauers entstehen und in einer so illusorischen Beständigkeit ohne Sprung anwachsen sollen, dass er freiwillig oder wider seinen Willen sympatisiren muss. Wenn dies ebenso sehr von der oben behandelten Frage von der Steigerung des Interesses gilt, so schliessen sich ein paar andre Stellen direkt an Lamottes Worte darüber an, dass das Vorhergehende ein hinlänglicher Grund und eine Vorbereitung für das Folgende sein soll. „Das Genie kann sich nur mit Begebenheiten beschäftigen, die in einander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht hat anders geschehen können, das ist seine Sache, wenn es auf dem Gebiete der Geschichte arbeitet“ (H. Dr. 30; als allgemeiner Satz ausgesprochen, den Corneille in „Rodogune“ nicht verwirklicht). Und ebenso, wenn Lessing (H. Dr. 32) beschreibt, wie ein Dichter zu Werke geht, wenn der von ihm erwählte Gegenstand eine Unwahrscheinlichkeit in sich zu schliessen scheint. „Vor allen Dingen muss er darauf bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden. — Unzufrieden ihre Möglichkeit (die eines wahrscheinlichen Verbrechens) bloss auf historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die

eine Art von Schönheit zu geben, die zu ihrem Wesen zu gehören scheint, wovon sie aber bei uns nur sehr wenig hat: ich meine wirkliche Handlung mit vollständiger Durchführung (ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle). Unsere meisten Stücke sind lauter Dialoge und Erzählungen, uud was besonders auffällt, ist, dass gerade die Handlung, die den Verfasser dazu gebracht hat, den Gegenstand zu wählen, fast immer hinter der Scene vorsichgeht. Die Engländer haben einen anderen Geschmack. Man sagt, dass sie übertreiben; das ist wohl möglich, denn es giebt zwar Handlungen, welche dazu nicht geeignet sind, dem Zuschauer vorgeführt zu werden, sei es wegen der Schwierigkeit der Aufführung, sei es um der Entsetzlichkeit der Vorgänge willen. Gesetzt aber, dass solches vermieden wird, wie zahlreiche und wichtige Handlungen finden sich nicht, die der Zuschauer sehen möchte, und welcher man ihn unter dem Vorwande einer Regel beraubt, nur um sie durch eine im Vergleich mit der Handlung selbst langweilige Erzählung zu ersetzen. Denn, das muss im Vorbeigehen gesagt werden, jene Erzählungen geben zu vielen Ausstellungen Anlass. Bald sind sie zu schwülstig und zu poetisch, um das wirkliche Anschauen zu ersetzen und es scheint dann, als hätte sich der Verfasser jenes Paradestück reservirt, und dass er den Platz des Erzählers eingenommen; bald sind sie allzu ausführlich und genau im Verhältnisse zur Passion des Zuhörenden, der sich für nichts interessirt, als was ihn angeht. Bisweilen geschieht es aber, dass man, um sich auf das Wichtigste zu beschränken, sie kürzer macht als es die Teilnahme des Zuschauers verlangt hätte. Lass die Handlungen den Platz der Erzählung einnehmen, schon die Gegenwart der Personen allein wird einen grösseren Eindruck machen als die sorgfältigste Erzählung zuwege bringen kann. Horaz hat gesagt, und das ist eine Maxime, die trivial geworden ist dass der durch's Auge vermittelte Eindruck stärker ist als der durch das Ohr vernommene. Von uns kann man sagen, dass wir einer entgegengesetzten Maxime huldigen, da wir dem Blicke die wirksamsten Handlungen entziehen, um uns mit den Vorbereitungen zu befriedigen und dass wir uns, so zu sagen, auf unsere Ohren verlassen, wenn es gilt, die grossen Schlachten zu schlagen".

Dies wird durch mehrere Beispiele beleuchtet. Einsam stehende Ausnahmen sind die grossen Scenen in „Rodogunes" letztem Aufzug und „Athalies" beiden letzten Aufzügen. Ist nicht die Hochzeitsscene in „Rodogune", vor den Leuten angeordnet, welche Cleopatra zu Zeugen nimmt, etwas im höchsten Grade Imposantes? Jener verdächtige Becher,

der so verschiedene Regungen bei den Personen verursacht, und welcher von Hand zu Hand gehend, so grosse Katastrophen hervorruft, ist schon für sich allein ein bedeutendes Schauspiel und die Gegenwart der Leute macht es noch mehr interessant. In „Athalie“ wiederum wirkt der ganze Krönungspomp des Joas, der Hohepriester zu seinen Füssen, die Leviten ihn wieder erkennend u. s. w. ganz anders als die schönsten Verse. Und dann kann man sagen, dass der Zuschauer Ereignissen und nicht nur Gesprächen, wie in den meisten Stücken beiwohnt.

Ungeachtet ihrer Mängel hat die Oper den Vorteil vor der Tragödie, dass sie viele Handlungen sehen lässt, welche die Tragödie nur zu erzählen wagt. Ich vermisse sehr, endigt Lamotte, ich gestehe es, jene pathetischen Scenen, deren wir infolge der abergläubischen Rücksicht der Dichter auf die Einheit des Raumes verlustig gehen. Welcher beklagenswerte Missgriff, dass man dem Interesse des Genusses zuwider Regeln geltend macht, die man nur des Genusses wegen erfunden!

Hier sehen wir Lamotte wieder seiner Zeit weit voraus und selten sind seine Worte so warm und überzeugend. Die Vorwürfe, welche er gegen die geltende Tragödie wegen des Mangels an wirklicher Handlung richtet, sind völlig berechtigt und treffen einen Fehler von ebenso wesentlicher Natur, wie die Abstraktheit der Charaktere und die Einheitsregeln. Er weist auf das englische Drama hin — das einzige Mal in allen diesen Abhandlungen — aber in Ausdrücken, die anzudeuten scheinen, dass er dasselbe nur von Hörensagen kannte. Dass es seine eigne gesunde Auffassung ist, die Lamotte zu den Ansichten, welche er ausspricht, geführt hat, kann man wohl aus der treffenden Charakteristik schliessen, die er von den Erzählungen giebt, womit die Dichter die Handlung ersetzen. Ausserdem deutet der Vergleich mit der Oper an, auf welchem Wege er zu den neuen Sätzen hat kommen können.

Die Anmerkung, welche der Herausgeber der „Paradoxe“ des Lamottes zu einer der besten Partieen seiner Aufsätze vom Drama macht, ist zu köstlich, um hier übergangen zu werden: „Stets derselbe Irrtum, ruft Herr Jullien aus. Die Regeln schenken dem Zuschauer ein viel grösseres Vergnügen als vor seinen Augen dargestellte Handlungen. Gerade weil man das Vergnügen erkannte, welches die Beobachtung dieser Regel verursachte, hat man sie erdacht. Die Erfahrung, die unsere Väter dies gelehrt hat, zeigt das klarsehenden Kritikern täglich(!!)“.

Dass Lessing in der vorliegenden Frage Lamottes Gedanken teilt, braucht kaum gesagt zu werden. Grade in seiner Erörterung der Aristotelischen Definition der Tragödie entwickelt er dies (H. Dr. 77):

Die dramatische Handlung muss dem Auge dargestellt, und nicht erzählt werden. Anstatt sich von diesem Standpunkte aus mit eignen Worten über die französische Tragödie zu äussern, zieht er es vor (H. Dr. 80) Voltaire zu citiren, der wiederum ganz wie Lamotte redet. Wo Voltaire zu jener Einsicht von dem Mangel an Handlung in der französischen Tragödie gekommen ist — die Frage wird im letzten Kapitel berührt werden.

IV.

Der dritte Aufsatz — „Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès" (Tome IV, ss. 255—314) — fängt mit einer Betrachtung über die Parodieen an, welche man zu schreiben und aufzuführen pflegte, so bald eine Tragödie Glück gemacht hatte. Offenbar ist Lamotte gekränkt, dass seine „Inès de Castro" parodiert worden ist, und das Urteil, welches er über Parodieen im allgemeinen ausspricht, ist folglich nicht unparteiisch. Obgleich nicht ohne Interesse mit Hinsicht auf das litterarische Leben der Zeit und die Charakteristik des Verfassers, können seine Aeusserungen hinsichtlich dieser Sache übergangen werden. Darnach wird eine andere Frage aufgenommen, welche zu jener Zeit ebenfalls ein specielles Interesse hatte, jetzt aber ganz veraltet ist, d. h. die Frage von der Angemessenheit der ehelichen Liebe auf der Bühne. Lamottes Gedanken hierüber müssen hier in Kürze angeführt werden.

Das Vorurteil, dass sich die eheliche Liebe nicht für das Theater eigne, stützte sich auf die Erfahrung, dass die Liebe durch den Besitz abgekühlt werde. Lamotte bestreitet dies nicht, hält aber dafür, dass es von einem verdorbenen Herzen und von einem wenig erleuchteten Verstande zeuge, wenn man behauptet, Liebe finde unter Eheleuten nicht statt, oder man könne keine Teilnahme dadurch erwecken, dass man sie zum Gegenstand der Darstellung nimmt. Im Fall die Erfahrung vom Theater dieses Vorurteil zu bestätigen scheint, so ist nicht die Natur deswegen schuld, sondern der Dichter. Er hat die Leidenschaft weniger gelten lassen als die Pflicht, und diese ist allerdings nicht hinlänglich. Vereinige das Übermass der Leidenschaft mit den engen Geboten der Pflicht, mögen die beiden Personen auf Grund ihres Gefühls einander das sein, was zu sein die Pflicht ihnen gebietet, mögen ihre Reden und Handlungen leidenschaftlich und verständig sein, und die Wirkung wird grösser sein als die, welche durch ungeordnete und weniger berechtigte Herzensregungen erreicht wird. Um vollständig

zu wirken, fordert der Verfasser, dass die Liebe unter den Eheleuten gegenseitig sein soll. Falls der Eine nicht so geliebt wäre, wie er selbst liebt, wäre er in gewissen Grade erniedrigt, und der Andere würde ungerecht erscheinen. Sie müssen alle beide dessen würdig sein, was sie für einander tun, und das gegenseitige Zeugnis, das sie einander geben, wird dem Zuschauer ein sicherer Beweis dafür, was sie Interessantes und Achtungswertes besitzen.

Ohne weitere Erörterung erkennt der Leser, wie Lamotte, trotz besserer Ansätze, noch an der abstrakten Betrachtungsweise der Charaktere hängt, und wie weit er noch von dem alles umfassenden Satze entfernt war: schildre den Menschen und das Leben! Auf den Rat über die Gegenseitigkeit der Liebe wird sich weiter unten noch Veranlassung ergeben zurückzukommen.

An die Tragödie muss weiter die Forderung gestellt werden, dass die Handlung am Anfang beginnend bis zur Höhe des Interesses vorwärts geführt wird, und zwar soll das Interesse immerfort bis zum Ende wachsen, denn mit der Hälfte wäre hier wenig gewonnen. Die Dichter wissen schon dass die Handlung wachsen soll; aber sie denken nicht hinlänglich daran, dass sie vor allen Dingen Teilnahme erwecken (émouvoir) sollen, und dass sie, falls sie das nicht zur rechten Zeit thun, Gefahr laufen, auch am Ende keine Rührung hervorrufen zu können.

Das Mitleid hat seine Abstufungen, besonders auf dem Theater. Wenn man den Zuschauer von der einen Abstufung zur anderen leitet, so kann er bis zu Tränen gerührt werden; zögert man aber, die erste Rührung zu erwecken, so bleibt keine Zeit übrig, grosse Wirkungen zu erreichen. Es giebt leider zu viele Tragödien, in welchen sich ganze Aufzüge in Vorbereitungen verlieren. — Der gestellte Anspruch scheint vielleicht zu gross zu sein, aber da ist keine Nachsicht möglich. — Nur Furcht und Mitleid sehe ich für tragischen Genuss (plaisir tragique) an, und jeder Aufzug, der diese Gefühle nicht hervorruft, ist nur eine Verlängerung der Handlung, die sie erwecken soll.

Im Folgenden entwickelt der Verfasser diesen Gedanken, ohne jedoch tiefer in ihn einzudringen. Die Hauptsache ist, dass das Interesse vom Anfang an erweckt und ohne Abbruch gesteigert wird; vergeblich ist es, durch Verspracht den Mangel an Interesse und Passion ersetzen zu wollen. Und es ist nicht hinlänglich, dafür zu sorgen, dass das Interesse somit von Aufzug zu Aufzug wächst; dasselbe soll ebenso auch in jedem Aufzuge für sich genommen statt finden, indem

man den einzelnen Aufzug als ein besonderes Stück und die Scenen so anordnet, dass das Wichtige und Pathetische immer zunimmt. Ja auch damit ist nicht genug getan. Jede Scene erfordert dieselbe Vollendung. Während der Arbeit soll man auch jede solche als ein Ganzes nehmen, das seinen Anfang, seinen Fortgang und sein Ende haben muss. Die Scene muss wie das Stück fortschreiten und, so zu sagen, ihre Exposition, ihren Knoten und ihr Ende haben. Die Exposition ist dann die Lage, worin sich die Personen befinden und worüber sie sich beratschlagen, der Knoten die Interessen oder die Gefühle, die eine Person denjenigen einer anderen gegenüberstellt, und die Auflösung schliesslich die Stellung, worin sie die Leidenschaft zurücklassen soll. Daher soll der Verfasser die Zeit nicht zu Reden verlieren, die, wenn auch noch so schön, kalt und unnütz erscheinen würden.

Im Zusammenhang hiermit gilt als eine der ersten Regeln bei der Arbeit, genau darauf Acht zu geben, dass sich die Haupthandlung in fünf besondere Teile teilen lässt, welche ebensoviele verschiedene Gemälde ausmachen, die sich nicht mit einander vermischen, sondern eine Art von Einheit für jeden Aufzug darstellen. Dies führt zwei Wirkungen mit sich: es erleichtert die Aufmerksamkeit des Zuschauers, da das, was unter sich näher verbunden ist, auch in seiner Vorstellung sich leichter verbindet, und es erhöht seine Rührung, weil er ununterbrochener an derselben Stelle getroffen wird.

Die technischen Regeln, welche Lamotte dem dramatischen Dichter hier aufstellt, finden sich alle in der modernen Ästetik. So was die Steigerung des Interesses im Allgemeinen und besonders die Ausbildung der einzelnen Aufzüge betrifft. Freytag sagt z. B. hinsichtlich der letzteren, wenn er beschreibt, wie sich das moderne deutsche Drama entwickelte: Nicht nur die Aufzüge, sondern auch kleinere Teile der Handlung wurden verschiedene Bilder, welche sich an Farbe und Stimmung von einander unterschieden. Jeder Aufzug erhielt den Charakter einer abgeschlossenen Handlung. Für einen jeden wurden eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Schluss wünschenswert.

Zu Lamottes Zeit und auch später, begingen die Tragiker oft die Fehler, vor welchen er sie warnt. Einer der gewöhnlichsten war, dass die Verteilung auf die Aufzüge willkürlich und nur durch die Notwendigkeit, fünf solche auszufüllen, motiviert war. Sein Rat war folglich sehr zeitgemäss.

Lamotte betrachtet es als eines der Verdienste seiner Tragödie

„Inès de Castro“, dass sich darin keine „confidents“ finden. Alle Personen sind von wesentlicher Bedeutung und sowohl durch ihr Wirken als durch ihre Interesse nehmen sie an der Handlung innerlich Teil.

Ohne damit prahlen zu wollen, sagt er, glaube ich, dass dies etwas Neues für das Theater ist; denn sogar in „Athalie“ kommt eine Scene von lauten Vertrauten vor, wo Ismael keine andere Aufgabe hat, als Mathans Charakter, Betragen und Pläne auszukundschaften. Ich aber meine, dass dies, von der Neuheit abgesehen, ein wünschenswerter Vorzug einer Tragödie ist, und dass, wenn alles Übrige gleich ist, die Handlung einer Tragödie immer lebhafter ist, wenn man keine anderen vorführt als die, welche handeln und daran wirklich interessirt sind.

Die Vertrauten in einer Tragödie sind überflüssige Personen, einfache Zeugen der Gefühle und Pläne der Hauptpersonen. Ihr ganzes Tun besteht darin, mit Veranlassung dessen, was geschieht und was ihnen anvertraut wird, erschreckt und gerührt zu werden; mit Ausnahme einiger Repliken, welche sie in das Stück hinausstreuen, mehr um den Helden Gelegenheit zu geben aufzuatmen, als um irgend eines anderes Nutzens willen, nehmen sie an der Handlung keinen anderen Teil als die Zuschauer.

Daraus folgt, dass eine grosse Zahl von Vertrauten in einem Stücke in demselben Grade seinen Gang hemmt und Längen und Langeweile verursacht. Wenn es in einer Tragödie, wie es in vielen der Fall ist, vier handelnde Personen und ebenso viel männliche und weibliche Vertraute giebt, so wird die halbe Anzahl der Scenen einen reinen Verlust hinsichtlich der Handlung bilden, welche in ihnen nur durch mehr elegische als dramatische Klagelieder ersetzt wird. Man darf aber das Eine nicht mit dem Anderen vermischen.

Es giebt Personen die, so zu sagen, halb Vertraute, halb handelnd sind. Eine solche ist Phenix in „Andromaque“ wie auch Oenone in „Phèdre“. Ich spreche nur von solchen, die ausschliesslich „Confidents“ sind. Sie sind immer kalte Personen, obgleich es dem Verfasser oft schwer ist, sie zu entbehren. Wenn er z. B. wünscht, dass der Zuschauer die Gefühle und Pläne einer Person zu wissen bekomme, wenn diese aber nach dem Bau des Stückes anderen Hauptpersonen das Herz nicht öffnen kann, dann leistet der Vertraute einen guten Dienst, indem er als Vorwand dient, um dem Zuschauer das mitzuteilen, was er erfahren soll. A b e r i s t e s n i c h t m ö g l i c h d i e s a l l e s d a d u r c h

zu erreichen, dass man das Stück so anlegt, dass die Vertrauten an der Handlung Teil nehmen, und dadurch, dass man sie eine persönliche Leidenschaft haben lässt, welche auf den Entschluss der Hauptpersonen einwirkt?

Übrigens sind die Vertrauensscenen (les scènes de confidence) nichts als maskirte Monologe; aber sie verdienen nicht immer wegen Langsamkeit getadelt zu werden, weil der Dichter in denselben der Darstellung der Gefühle einer Person — sei es, dass sie lebhaft oder delikat sind — ein ebenso grosses Interesse geben kann, wie es der Gang der Handlung selbst besitzt. Es muss noch zugestanden werden, dass sie zufolge der angeführten Gründe bisweilen notwendig sind, und ich füge hinzu, dass sie den Monologen vorzuziehen sind, die absolut unnatürlich sind.

Das Urteil unseres Verfassers über jene Confidents und Confidentes, die sich in den klassischen Tragödien an die Hauptpersonen wie der Schatten an den Wanderer anheften, macht seinem gesunden Verstande Ehre. Die einzige Bemerkung, welche man hier machen könnte, ist, dass er hier wie gewöhnlich, seine reformschweren Gedanken in eine allzu milde Form kleidet. Dass Lessing Lamottes Ansicht in dieser Hinsicht billigte, geht aus mehreren Stellen hervor, obgleich er die Frage nicht besonders behandelt hat. So z. B. citirt er (H. Dr. 24) mit unbedingter Billigung aus Voltaires Kritik über Thomas Corneilles „Essex“ folgende Bemerkung über eine der weiblichen Personen des Stückes: „Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt er blos die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht genügend“.

Wenn etwas beweisen kann, dass wir uns an alles gewöhnen können, und dass, trotz all unsres Anspruches die Natur nachzubilden, das geringste Vergnügen viel Unangemessenes entschuldigen lässt, so ist es der Umstand, dass wir von den Monologen in der Tragödie nicht gestört werden, besonders falls sie eine gewisse Länge haben. Wo findet man in der Wirklichkeit kluge Leute, die also laut denken, die deutlich und mit Zusammenhang alles das aussprechen, was in ihnen vor sich geht? Wenn jemand dabei überrascht würde, wie er ganz allein so ausführliche und leidenschaftliche Reden hält, würde man ihn nicht mit Recht für wahnsinnig ansehen? Und dennoch sind alle unsere Theaterhelden von dieser Art der Geisteszerrüttung ergriffen. Sie räsonniren, ja sie erzählen sogar, sie entwickeln Pläne, sie stellen

sich die Schwierigkeiten vor, die sich grade gegen sie erheben, sie wägen verschiedene Beschlüsse mittelst entgegengesetzter Argumente ab, und bestimmen sich schliesslich je nach ihren Passionen und Interessen. Alles dies als könnten sie nicht fühlen und überlegen ohne alles auszusprechen, was sie denken. Wo findet man die Vorbilder für solche Schwätzer?

In unserer Zeit gebraucht man für die Monologe dasselbe Versmass wie in der Tragödie überhaupt, und dieser Stil ist dann für die gewöhnliche Rede angenommen; aber Corneille hat sich bisweilen solcher Gelegenheiten bedient, um wirkliche Oden zu dichten. So z. B. in „Polyeucte“ und „Cid“, wo die Person plötzlich zum Dichter wird. — Dies hat seine Bewunderer gehabt. Manche sind noch von den Stanzen in „Polyeucte“ entzückt — so wahr ist es, dass wir eben nicht allzu empfindlich hinsichtlich des Passenden sind, und dass die Gewohnheit oft ebenso grosse Kraft der falschen Schönheit giebt, wie die Natur der wirklichen.

Welchen Schluss ziehen wir aus allem diesem? Den, dass die Dichter möglichst wenig Monologe anwenden sollen, und dieselben, falls sie nicht gänzlich entbehrt werden können, wenigstens kurz machen; denn sie könnten bisweilen so kurz sein, dass sie das Natürliche nicht verletzen. Es begegnet uns, dass wir in Augenblicken der Leidenschaft einige Worte uns entschlüpfen lassen, die wir an uns selbst richten. Damit wird jedoch nicht die Möglichkeit von Räsonnemants geschweige denn von Erzählungen zugegeben. Einige unzusammenhängende Ausdrücke des Gefühls, einige plötzliche Beschlüsse sind ein natürlicher und vernünftiger Inhalt für den Monolog: wohlverstanden, von dem Gesagten abgesehen, dass ausgesuchte Schönheit in Gedanken und Gefühlen mit Hinsicht auf Wirkung jenen Vorsichtigkeitsmassregeln vorzuziehen sind. Und dies letztere meine ich fast immer bei den Regeln, die ich für die Vollendung der Tragödie erdenke.

Hier begegnet uns wieder eine von den Stellen, wo Lamottes Auffassung einen völlig modernen Charakter hat. Es ist keine Veranlassung zu glauben, dass Lessings Ansprüche auf Natur in diesem Falle so weit gegangen wären. Er stützte sich ja auf Shakespeare, welcher den Monolog nicht bei Seite geschoben hat, wie es Lamotte wünscht. Ja, die deutsche Aesthetik giebt ihm immer noch eine grosse Berechtigung (Freytag a. a. O. s. 189 ff.). Man kann sagen, dass erst die neue naturalistische Richtung im Drama zu derselben Forderung ge-

kommen ist, wie der alte Geschmackslehrer vor mehr als anderthalb Jahrhunderten.

Ich komme jetzt zu einem wesentlicheren Umstand, den die Verfasser nicht genau genug beachten können. Das ist die Anlage der ganzen Arbeit und die beste Anordnung des Gegenstandes, den man gewählt hat.

Ich verweile nicht bei hinlänglich bekannten Regeln. Die Schriftsteller wissen allerdings, obgleich sie es nicht immer beobachten, dass man die Handlung so verteilen soll, dass die Scenen eines Aktes, an einander gebunden, die Bühne nicht leer lassen; dass jede Person ein Motiv auf die Bühne zu treten und dieselbe zu verlassen haben soll; dass jeder Akt, wenn er endigt, den Zuschauer in Erwartung irgend eines Ereignisses zurücklassen soll; dass es auf diese Weise bis zu der vollständigen Auflösung fortgehen soll, welche das Schicksal jeder Person deutlich entscheidet; und dass schliesslich das Stück zu Ende sein soll, nachdem die Neugier des Zuschauers befriedigt ist.

Aber ausser jener trivialen Kunst, welche die zu passierenden Wege nur distancemässig angiebt, giebt es eine andere feinere, welche gewissermassen jeden Schritt der zu tun ist, bestimmt, die selbst den Launen des Genies nichts überlässt.

Sie besteht darin, alles was man zu sagen hat, so zu ordnen, dass vom Anfang bis zum Ende das Eine dazu dient, das Andere vorzubereiten, und dass dennoch nichts gesagt zu werden scheint, um etwas vorzubereiten. Es heisst, dass man in jedem Augenblicke darauf aufmerksam sein soll, alle Umstände an ihre Stelle zu ordnen, so dass sie da, wo sie vorkommen, notwendig sind, und dass im übrigen alle einander gegenseitig erklären und verschönern; alles mit Rücksicht auf die Wirkungen anzuordnen, auf die man hinzielt, ohne die Absicht merken zu lassen, mit einem Worte auf solche Weise, dass der Zuschauer immer eine Handlung sieht und niemals den Eindruck der Arbeit bekommt. Denn von dem Augenblicke an, wo sich der Verfasser auf Kosten der geringsten Wahrscheinlichkeit Vorteile sucht, kann er sie eben dadurch verlieren. Man sieht danach nur den Dichter anstatt der Personen, man ist ihm um so weniger für die schönen Partieen dankbar, je mehr er sie dadurch gewinnt, dass er sich von der Natur und dem Angemessenen (convenances) entfernt.

Lasst uns den Gedanken noch deutlicher machen. Der Dichter arbeitet in einer gewissen Ordnung und der Zuschauer fühlt in einer

anderen. Der Dichter setzt sich erst das Erreichen einiger Hauptschönheiten vor, auf welche er den Erfolg gründet. Dort ist sein Ausgangspunkt, und er stellt sich dann vor, was gesagt und getan sein soll, um das Ziel zu erreichen. Der Zuschauer dagegen geht vom erst Gesehenen und Gehörten aus, und er schreitet von da zur Entwickelung und Auflösung der Handlung wie zu natürlichen Folgen der ersten Stellung, worin man die Dinge dargestellt hat. Daher muss das, was der Dichter willkürlich erfunden, um jene Schönheiten hervorzurufen, dem Zuschauer zu den notwendigen Gründen werden, woraus dieselben hervorgegangen sind. Kurz, alles ist von Seiten des Dichters, der die theatralische Handlung anordnet, Kunst; aber der Zuschauer darf nichts davon sehen. — Der Effekt im Theater wird desto geringer je mehr die Arbeit hervortritt.

Auch hier sehen wir, wie Lamotte den Dichtern einen Rat allgemein gültiger Natur gibt. Das Gesetz von vollständiger Motivirung und die Kardinalregel für alles, was Kunst heisst, dass nämlich Absichtlichkeit und Spuren der Arbeit nicht sichtbar werden dürfen, gelten für alle Zeiten. Bei Lessing sehen wir dieselben Gedanken an vielen Stellen hervortreten. Schon im ersten Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie heisst es von den Leidenschaften, dass sie vor den Augen des Zuschauers entstehen und in einer so illusorischen Beständigkeit ohne Sprung anwachsen sollen, dass er freiwillig oder wider seinen Willen sympatisiren muss. Wenn dies ebenso sehr von der oben behandelten Frage von der Steigerung des Interesses gilt, so schliessen sich ein paar andre Stellen direkt an Lamottes Worte darüber an, dass das Vorhergehende ein hinlänglicher Grund und eine Vorbereitung für das Folgende sein soll. „Das Genie kann sich nur mit Begebenheiten beschäftigen, die in einander begründet sind; nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht hat anders geschehen können, das ist seine Sache, wenn es auf dem Gebiete der Geschichte arbeitet“ (H. Dr. 30; als allgemeiner Satz ausgesprochen, den Corneille in „Rodogune“ nicht verwirklicht). Und ebenso, wenn Lessing (H. Dr. 32) beschreibt, wie ein Dichter zu Werke geht, wenn der von ihm erwählte Gegenstand eine Unwahrscheinlichkeit in sich zu schliessen scheint. „Vor allen Dingen muss er darauf bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden. — Unzufrieden ihre Möglichkeit (die eines wahrscheinlichen Verbrechens) bloss auf historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die

eine Art von Schönheit zu geben, die zu ihrem Wesen zu gehören scheint, wovon sie aber bei uns nur sehr wenig hat: ich meine wirkliche Handlung mit vollständiger Durchführung (ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle). Unsere meisten Stücke sind lauter Dialoge und Erzählungen, uud was besonders auffällt, ist, dass gerade die Handlung, die den Verfasser dazu gebracht hat, den Gegenstand zu wählen, fast immer hinter der Scene vorsichgeht. Die Engländer haben einen anderen Geschmack. Man sagt, dass sie übertreiben; das ist wohl möglich, denn es giebt zwar Handlungen, welche dazu nicht geeignet sind, dem Zuschauer vorgeführt zu werden, sei es wegen der Schwierigkeit der Aufführung, sei es um der Entsetzlichkeit der Vorgänge willen. Gesetzt aber, dass solches vermieden wird, wie zahlreiche und wichtige Handlungen finden sich nicht, die der Zuschauer sehen möchte, und welcher man ihn unter dem Vorwande einer Regel beraubt, nur um sie durch eine im Vergleich mit der Handlung selbst langweilige Erzählung zu ersetzen. Denn, das muss im Vorbeigehen gesagt werden, jene Erzählungen geben zu vielen Ausstellungen Anlass. Bald sind sie zu schwülstig und zu poetisch, um das wirkliche Anschauen zu ersetzen und es scheint dann, als hätte sich der Verfasser jenes Paradestück reservirt, und dass er den Platz des Erzählers eingenommen; bald sind sie allzu ausführlich und genau im Verhältnisse zur Passion des Zuhörenden, der sich für nichts interessirt, als was ihn angeht. Bisweilen geschieht es aber, dass man, um sich auf das Wichtigste zu beschränken, sie kürzer macht als es die Teilnahme des Zuschauers verlangt hätte. L a s s d i e H a n d l u n g e n d e n P l a t z d e r E r z ä h l u n g e i n n e h m e n, schon die Gegenwart der Personen allein wird einen grösseren Eindruck machen als die sorgfältigste Erzählung zuwege bringen kann. Horaz hat gesagt, und das ist eine Maxime, die trivial geworden ist dass der durch's Auge vermittelte Eindruck stärker ist als der durch das Ohr vernommene. Von uns kann man sagen, dass wir einer entgegengesetzten Maxime huldigen, da wir dem Blicke die wirksamsten Handlungen entziehen, um uns mit den Vorbereitungen zu befriedigen und dass wir uns, so zu sagen, auf unsere Ohren verlassen, wenn es gilt, die grossen Schlachten zu schlagen".

Dies wird durch mehrere Beispiele beleuchtet. Einsam stehende Ausnahmen sind die grossen Scenen in „Rodogunes" letztem Aufzug und „Athalies" beiden letzten Aufzügen. Ist nicht die Hochzeitsscene in „Rodogune", vor den Leuten angeordnet, welche Cleopatra zu Zeugen nimmt, etwas im höchsten Grade Imposantes? Jener verdächtige Becher,

der so verschiedene Regungen bei den Personen verursacht, und welcher von Hand zu Hand gehend, so grosse Katastrophen hervorruft, ist schon für sich allein ein bedeutendes Schauspiel und die Gegenwart der Leute macht es noch mehr interessant. In „Athalie“ wiederum wirkt der ganze Krönungspomp des Joas, der Hohepriester zu seinen Füssen, die Leviten ihn wieder erkennend u. s. w. ganz anders als die schönsten Verse. Und dann kann man sagen, dass der Zuschauer Ereignissen und nicht nur Gesprächen, wie in den meisten Stücken beiwohnt.

Ungeachtet ihrer Mängel hat die Oper den Vorteil vor der Tragödie, dass sie viele Handlungen sehen lässt, welche die Tragödie nur zu erzählen wagt. Ich vermisse sehr, endigt Lamotte, ich gestehe es, jene pathetischen Scenen, deren wir infolge der abergläubischen Rücksicht der Dichter auf die Einheit des Raumes verlustig gehen. Welcher beklagenswerte Missgriff, dass man dem Interesse des Genusses zuwider Regeln geltend macht, die man nur des Genusses wegen erfunden!

Hier sehen wir Lamotte wieder seiner Zeit weit voraus und selten sind seine Worte so warm und überzeugend. Die Vorwürfe, welche er gegen die geltende Tragödie wegen des Mangels an wirklicher Handlung richtet, sind völlig berechtigt und treffen einen Fehler von ebenso wesentlicher Natur, wie die Abstraktheit der Charaktere und die Einheitsregeln. Er weist auf das englische Drama hin — das einzige Mal in allen diesen Abhandlungen — aber in Ausdrücken, die anzudeuten scheinen, dass er dasselbe nur von Hörensagen kannte. Dass es seine eigne gesunde Auffassung ist, die Lamotte zu den Ansichten, welche er ausspricht, geführt hat, kann man wohl aus der treffenden Charakteristik schliessen, die er von den Erzählungen giebt, womit die Dichter die Handlung ersetzen. Ausserdem deutet der Vergleich mit der Oper an, auf welchem Wege er zu den neuen Sätzen hat kommen können.

Die Anmerkung, welche der Herausgeber der „Paradoxe“ des Lamottes zu einer der besten Partieen seiner Aufsätze vom Drama macht, ist zu köstlich, um hier übergangen zu werden: „Stets derselbe Irrtum, ruft Herr Jullien aus. Die Regeln schenken dem Zuschauer ein viel grösseres Vergnügen als vor seinen Augen dargestellte Handlungen. Gerade weil man das Vergnügen erkannte, welches die Beobachtung dieser Regel verursachte, hat man sie erdacht. Die Erfahrung, die unsere Väter dies gelehrt hat, zeigt das klarsehenden Kritikern täglich(!!)“.

Dass Lessing in der vorliegenden Frage Lamottes Gedanken teilt, braucht kaum gesagt zu werden. Grade in seiner Erörterung der Aristotelischen Definition der Tragödie entwickelt er dies (H. Dr. 77):

ersteren von ferne ein mustergültiger wäre. Das beständige Redenhalten war und blieb einer der schlimmsten Fehler der pseudoklassischen Tragödie. Als einen anderen damit nahe zusammenhängenden kann man die Ueberbürdung der Diktion mit Betrachtungen und Maximen bezeichnen. Corneille hatte freilich vor Uebermass hierin gewarnt; aber das was er — nach seinen eigenen Dramen zu urteilen — für Mässigung ansah, war in der Tat vom Standpunkte des Natürlichen aus immer noch ein Uebermass. Und eben das Natürliche war es, wofür Lamotte an dieser Stelle kämpfte.

V.

Schon früher habe ich den Anfang der letzten Lamotteschen Abhandlung über die Tragödie „Discours à l'occasion de la tragédie d'Oedipe“ angeführt, in dem er seine Behandlung der Oedipussage darlegt. Der weitere Teil des Aufsatzes wird der Frage von den Tragödien in Prosaform gewidmet. Seine letzte Tragödie hatte nämlich der Verfasser ursprünglich in Prosa geschrieben, jedoch ohne das Stück aufführen zu lassen ehe es in Verse übertragen war. Als Motiv für dieses Verfahren gibt er teils die Gewohnheit des Publikums an, Tragödien nur in gebundenem Stil zu hören, teils die Gewohnheit der Schauspieler nur versificierte Rollen zu recitiren; er nimmt aber zugleich die Gelegenheit wahr, für die Abfassung von Tragödien in Prosa zu plädiren.

Es ist ein Vorurteil, meint Lamotte, dass die Würde der Tragödie von dem gebundenen Stil abhänge, und dass grosse Leidenschaften keinen wirksamen Ausdruck ohne denselben erhielten. Im Gegenteil würde die Prosaform der Tragödie das wesentliche Verdienst grösserer Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit gewähren. Wenn man die Personen natürlich handeln lässt, sollte man sie wol auch so reden lassen. Denn unnatürlich ist es ja, dass sie bei allem, was sie äussern, die Regeln des Verses beobachten, sogar wenn ihre Leidenschaften am gewaltsamsten sind. Wenn der Vers aufgegeben würde, würden die Personen und ihre Gefühlsausbrüche viel wirklicher erscheinen und dadurch würde auch die Handlung wahrer. Was die Komödie betrifft, so hat man sich auch oft vom Joche des Verses befreit, wodurch man grössere Lebhaltigkeit und Wahrheit erreicht hat; mit Hinsicht auf die Tragödie will man aber solches nicht zugeben. Dies ist jedoch nicht wol begründet. Es ist zwar wahr, dass von tragischen Personen eine edlere und gebildetere Sprache verlangt wird; sie dürfen aber deswegen nicht weniger natürlich sprechen, und ihre Würde macht sie nicht zu Dichtern.

zu wirken, fordert der Verfasser, dass die Liebe unter den Eheleuten gegenseitig sein soll. Falls der Eine nicht so geliebt wäre, wie er selbst liebt, wäre er in gewissen Grade erniedrigt, und der Andere würde ungerecht erscheinen. Sie müssen alle beide dessen würdig sein, was sie für einander tun, und das gegenseitige Zeugnis, das sie einander geben, wird dem Zuschauer ein sicherer Beweis dafür, was sie Interessantes und Achtungswertes besitzen.

Ohne weitere Erörterung erkennt der Leser, wie Lamotte, trotz besserer Ansätze, noch an der abstrakten Betrachtungsweise der Charaktere hängt, und wie weit er noch von dem alles umfassenden Satze entfernt war: schildre den Menschen und das Leben! Auf den Rat über die Gegenseitigkeit der Liebe wird sich weiter unten noch Veranlassung ergeben zurückzukommen.

An die Tragödie muss weiter die Forderung gestellt werden, dass die Handlung am Anfang beginnend bis zur Höhe des Interesses vorwärts geführt wird, und zwar soll das Interesse immerfort bis zum Ende wachsen, denn mit der Hälfte wäre hier wenig gewonnen. Die Dichter wissen schon dass die Handlung wachsen soll; aber sie denken nicht hinlänglich daran, dass sie vor allen Dingen Teilnahme erwecken (émouvoir) sollen, und dass sie, falls sie das nicht zur rechten Zeit thun, Gefahr laufen, auch am Ende keine Rührung hervorrufen zu können.

Das Mitleid hat seine Abstufungen, besonders auf dem Theater. Wenn man den Zuschauer von der einen Abstufung zur anderen leitet, so kann er bis zu Tränen gerührt werden; zögert man aber, die erste Rührung zu erwecken, so bleibt keine Zeit übrig, grosse Wirkungen zu erreichen. Es giebt leider zu viele Tragödien, in welchen sich ganze Aufzüge in Vorbereitungen verlieren. — Der gestellte Anspruch scheint vielleicht zu gross zu sein, aber da ist keine Nachsicht möglich. — Nur Furcht und Mitleid sehe ich für tragischen Genuss (plaisir tragique) an, und jeder Aufzug, der diese Gefühle nicht hervorruft, ist nur eine Verlängerung der Handlung, die sie erwecken soll.

Im Folgenden entwickelt der Verfasser diesen Gedanken, ohne jedoch tiefer in ihn einzudringen. Die Hauptsache ist, dass das Interesse vom Anfang an erweckt und ohne Abbruch gesteigert wird; vergeblich ist es, durch Verspracht den Mangel an Interesse und Passion ersetzen zu wollen. Und es ist nicht hinlänglich, dafür zu sorgen, dass das Interesse somit von Aufzug zu Aufzug wächst; dasselbe soll ebenso auch in jedem Aufzuge für sich genommen statt finden, indem

Verdienst, das wir so hoch stellen? In dem nichtigen eitlen Wert der besiegten Schwierigkeit". — —

Nichts vor allem, was Lamotte in seinen Abhandlungen über die Tragödie anführt, hat einen solchen Lärm gemacht wie sein Angriff auf die Versform der Tragödie und zugleich auf den metrisch gebundenen Stil überhaupt. Hätte er sich einer solchen Vermessenheit nicht schuldig gemacht, so hätte man wahrscheinlich über sein ganzes Auftreten ein milderes Urteil gefällt. Nun aber haben französische Schriftsteller es für genügend angesehen, die paradoxen Sätze vom Verse herauszuheben, um den Verfasser als mehr oder wenig unzurechnungsfähig und aller weiteren Aufmerksamkeit unwürdig abzufertigen. Doch muss der Wahrheit gemäss bemerkt werden, dass Lamottes bedeutendster Gegner unter den Zeitgenossen, Voltaire, auch mit Hinsicht auf diese Frage ihn besonders achtungsvoll behandelte. Von der schon oben angeführten Vorrede zu seinem „Oedipe" widmet nämlich Voltaire die eine Hälfte einer ausführlichen Widerlegung der Meinung Lamottes von der Wertlosigkeit des Verses.

Obgleich über mehrere von Voltaires Anmerkungen manches zu sagen wäre, gleich wie über den langen Artikel, mit dem sich Lamotte verteidigte und noch ausführlicher seine Ansichten begründete, so liegt doch diese Polemik nicht im Plane meiner Abhandlung. Ohne etwas von der Polemik zu berichten, erbitte ich mir, einige Betrachtungen zu dem schon Gesagten hinzufügen zu dürfen.

An zwei Stellen kommt Lamottes Name in Lessings Hamburgischer Dramaturgie vor, nur einmal aber wird desselben mit Rücksicht auf seine Abhandlungen über die dramatische Poesie Erwähnung gethan. Lessing fällt da ein Urteil über Lamottes Standpunkt hinsichtlich des Verses in der Tragödie (H. Dr. 19). Er billigt die Ansicht des französischen Verfassers nicht, dass das Metrum ein Zwang sei, von dem sich der dramatische Dichter am liebsten freimachen sollte; aber, meint Lessing, dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdruckes nicht beitragen kann, in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den blossen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert".

Wie man hieraus ersieht, giebt Lessing dem Lamotte Recht, in so weit es die französische Poesie betrifft. Es darf jedoch nicht verneint werden, dass sich hinter diesem Zugeständniss eine gewisse Zufriedenheit verbirgt der französischen Poesie so bequem wie hier beizukommen, d. h. kurz und gut durch Anerkennung des Urteils eines ihrer eigenen Vertreter. Man darf nämlich nicht daran zweifeln, dass Lessing, welcher die Bedeutung der metrischen Form für die Poesie überhaupt zu schätzen verstand, auch hätte aufweisen können, worin Lamottes Ansicht unrichtig war; es lag aber nicht in seinem Interesse. Er stellt zwar Ansprüche an den deutschen Vers; aber er lässt den Leser, wenn dieser will, annehmen, dass die französische Sprache weit davon entfernt ist, solchen Forderungen zu entsprechen.

Aber lasst uns Lamotte mit Hinsicht auf die Zeit beurteilen, in der er schrieb, und unabhängig davon, wie das Urteil der Mitwelt ausfiel. Nimmt man die Sache so, muss zugestanden werden, dass seine Forderung ein sehr grosses litterar-historisches Interesse hat und nicht ohne Berechtigung ist. Sein Angriff gründete sich auf ein richtiges Gefühl für das Prosaische bei der herrschenden französischen Dichtkunst. Offenbar geht ihm selbst poetischer Sinn ab, darin aber war er nur dem grossen Publikum gleich. Geht man zu dem grössten Geschmackslehrer und der grössten Autorität des siebzehnten Jahrhunderts in solchen Fragen, dessen Worte Lamotte selbst zitirt, so finden wir bekanntlich keine anderen Forderungen hinsichtlich der Poesie als dieselben, welche unser Verfasser angegeben und die allgemeim als Normen für die Kritik anerkannt wurden.

> Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
> Que toujours le bon sens s'accorde avec la Rime. —
> Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. —
> Tout doit tendre au Bon sens: mais pour y parvenir,
> Le chemin est glissant et penible à tenir.

So lehrt Boileau in dem ersten Gesang von „l'Art poètique", und wenn er im vierten Gesange die Taten der Poesie in Griechenland preist, so heist es:

> En mille écrits fameux la sagesse tracée,
> Fut, à l'aide des Vers, aux Mortels annoncée;
> Et partout des Esprits ses préceptes vainqueurs,
> Introduits par l'oreille, entrèrent dans les coeurs.

Wenn solche Ideen die geltenden waren, nach denen die Kunst der Poesie — l'art dangereux de rimer et d'écrire — beurteilt wurde, wenn

nüchterner Verstand das Einzige war, was man von der Poesie verlangte und die Verkündigung weiser Lehren ihr höchtes Ziel war, dann war Lamotte völlig berechtigt zu fragen, wozu es diente, sich mit Metrum und Reim abzugeben. Um das Ziel zu erreichen, welches Boileau der Poesie gestellt hatte, war die Prosa zweifelsohne zweckmässiger. Lamottes freimütige Aeusserung in dieser Sache und die Proben[1]), die er gab, sprechen in der Tat ein gerechtes Urteil über die pseudoklassische Richtung. Und dass die Vertreter derselben ihm nicht Recht gaben, beruht nicht darauf, dass dies mit völlig gültigen Gründen[2]) die Unrichtigkeit seiner Behauptungen hätten beweisen können, sondern viel mehr auf mangelnder Konsequenz. Man darf mit einem Worte sagen, das Lamottes Verwerfung des Verses die logische Folgerung der Lehre Boileaus von der Poesie und als solche wert ist, in der allgemeinen Litteraturgeschichte beachtet zu werden.

Aber die kühne Forderung des Rechtes der Tragödie, in Prosaform aufzutreten, enthält etwas mehr als das Gesagte. Da verbirgt sich zugleich ein Zukunftsgedanke. Man vergesse nicht, dass er sein „Paradox" auch mit der Behauptung motivirt, dass durch den ungebundenen Stil eine grössere Natürlichkeit gewonnen würde. Hier tritt wieder die Forderung des Natürlichen auf, worauf Lamotte die meisten seiner vorhergehenden reformirenden Gedanken gegründet hat. Dass er hierin das Richtige getroffen, das hat die Zukunft in ihrem steten Streben nach Naturwahrheit bewiesen. Diderot nahm die Sache auf, obgleich er zugleich die Gegenstände beurteilte, welche die klassische Tragödie in der Regel behandelte; der Grund aber ist für ihn derselbe wie für Lamotte. Unsere Zeit hat dann die Idee praktisch durchgeführt, für welche Lamotte auftrat. Der Vers ist jetzt äusserst selten in dem französischen Drama.

---

[1]) Ausser der Prosaversion der ersten Scene aus „Mithridate", publicirte er die beiden Versionen seines „Oedipe" und schliesslich eine „Ode" in Prosa, welche letzterwähnte bei der Vorlesung in der französischen Akademie mit Applaus angenommen wurde.

[2]) Aus Voltaires polemischer Abhandlung mag ein einziger Satz zitiert werden, der mit direkter Beziehung auf die Scene aus dem „Mithridate" geäussert wird: Il (Lamotte) ne songe pas que le grand mérite des vers est qu'ils soient aussi corrects que la prose; c'est cette extrême difficulté surmontée qui charme les connaisseurs: réduisez les vers en prose, il n'y a plus ni mérite ni plaisir. — Später äussert er jedoch, dass der verrückt (fou) ist, der eine Schwierigkeit zu besiegen versucht nur des Besiegens wegen; der aber, welcher Schönheit aus der Schwierigkeit zieht, ist ein ausgezeichneter Mann.

VI.

Schon in der Einleitung ist bemerkt worden, dass Lamotte nicht die Fähigkeit besass, seine Sätze in seinen eigenen Tragödieen praktisch anzuwenden. Ja, er wollte es nicht einmal. Er folgt selbst den alten Regeln so treu wie möglich und äussert in seinem polemischen Artikel gegen Voltaire: „Nicht für mich selbst beanspruche ich das Feld zu erweitern, sondern für meine Nachfolger, für Sie selbst, mein Herr, falls Sie Mut haben, wenn eine Schönheit höherer Art als jene Regeln es fordert, diese zu verletzen.“ Die Wendung ist, wie man sieht, spitz genug, aber erhöht Lamotte in den Augen der Nachwelt nicht. Unter solchen Verhältnissen wäre eine Analyse seiner Tragödien überflüssig. Nur in grösster Kürze mögen hier die schwachen Versuche zu etwas Neuerem, die in denselben hervortreten, erwähnt werden.

Im „Romulus“ hat der Verfasser sich ein besonderes Verdienst um die Handlung erwerben wollen. Im vierten Akte lässt Romulus den Hohepriester einen Altar im königlichen Palaste errichten (falls nicht die Einheit des Raumes hätte beobachtet werden sollen, hätte sich die Scene in einem Tempel zutragen sollen). Bei diesem Altare schwören Tatius und Romulus die Bedingungen des Zweikampfes zu beobachten, wodurch ihr Zwist geschlichtet werden sollte. Dies geschieht in Gegenwart einer Schaar von Römern und Sabinern. Bereit, sich nach dem Streitplatze zu begeben, kommt die Tochter des Tatius und offenbart, um den Zweikampf abzuwenden, in Gegenwart des Volkes ihre Liebe zu Romulus, die sie bisher in ihrem Herzen verborgen hat. Lamotte ist auf diese kühne Anordnung nicht wenig stolz. Könnte ich, fragt er, durch irgend eine Erzählung den Effekt bewirken, welchen diese Handlung hervorbringt? Könnte ich auf solche Weise die Gefühle und Verhältnisse darstellen, die darin zu Tage treten, und die Energie des Verses, die imponierende und pathetische Scenenanordnung (appareil) ersetzen, welche hier dem Blick begegnet?

In dem Stücke „Inès de Castro“, welches grosses Glück machte, ist wiederum zu bemerken, dass darin keine Confidents vorkommen, und dass im letzten Akte zwei Kinder auf die Bühne gebracht werden. Diese Neuerung trägt nicht nur dazu bei, die Situation rührender zu machen, sondern wirkt auch auf den Gang der Handlung ein, indem der Anblick der Kinder mehr als Inès Worte den Alphonse dazu bewegt, seinem Sohne Don Pèdre, dem Gemahle der Inès, zu verzeihen. Ausserdem ist zu erwähnen, dass in der dritten Scene des vierten Aktes mit dem Könige sein ganzer Rat (Rodrigue, Henrique et les autres grands du

Conseil) auftritt, wenn auch nur um mit Stillschweigen und Tränen sein Votum zu geben. Alphonse sagt nämlich:

Je vois trop vos conseils. Ce silence, ces pleurs
M'annoncent mon devoir, en plaignant mes malheurs.

In „les Machabées“ und „Oedipe“ findet sich nichts, was besonders bemerkt zu werden verdiente, abgesehen von der schon erwähnten Abänderung des Charakters des Oedipus.

Da sich Lamotte selbst der Aufgabe entzog, seine Lehren in's Werk zu setzen, wäre es in der Tat befremdend gewesen, wenn sich andere eifrig mit der Beobachtung derselben befasst hätten. Est ist auch hinreichend bekannt, dass er keine Reform damit zu Stande gebracht hat; aber nichts destoweniger kann keine Rede sein, die Frage, von der etwaigen Einwirkung Lamottes auf die Pseudoklassiker ohne weiteres zurückzuweisen. Um auf diese Frage eine Antwort zu finden, muss Voltaires Verhältniss zu Lamotte einer kurzen Untersuchung uuterzogen werden.

Es ist gesagt, dass Voltaire in der Vorrede zu seinem „Oedipe“, worin er gegen Lamotte polemisirt, diesen sehr achtungsvoll behandelt. So paradox ihm auch die Darlegung von der Verwerflichkeit der Einheitsregeln und der Wertlosigkeit des Verses vorzukommen scheint, so zählt er dennoch, ohne den anderen kurz abzufertigen, alle erdenklichen Gründe auf, um das Unberechtigte dieses Angriffs auf die Grundbedingungen der Tragödie nachzuweisen. Dazu kommt, dass er übrigens nur Lamottes Vergleich zwischen der Oper und der Tragödie zurückweist, alles übrige aber, was dieser sonst gesagt, unangetastet lässt. Die Schlussworte lauten: „Ich würde mir noch die Freiheit nehmen mit Herrn Lamotte über einige Punkte zu streiten, aber das würde vielleicht als ein Wunsch aussehen, seine Person anzugreifen, und an eine Böswilligkeit glauben lassen, die durchaus nicht in meinen Gefühlen liegt. Ich ziehe es lieber vor, Nutzen von den scharfsinnigen und feinen Reflexionen zu ziehen, die er in seinem Buche niedergelegt hat, als einige derselben, die mir weniger wahr als die andren scheinen, in Zweifel zu stellen.“ Die grosse Achtung, die sich in jenen Worten ausspricht, muss wirklich und keine leere Artigkeit gegen den ergrauten Verfasser gewesen sein. Man findet nämlich, dass Voltaire lange nach Lamottes Tod selten seinen Namen erwähnt, ohne ein schönes Epitheton hinzuzufügen. Abgesehen von anderen Beispielen verweise ich nur auf Voltaires „Commentaires sur Corneilles“ (1764) hin, wo er Lamotte „homme d'esprit et de génie“ nennt und wo er bei der Erwähnung

seines „Oedipe“ — über dessen Erscheinen einige Jahre nach seinem eigenen Voltaire sich seinem Charakter gemäss recht wohl hätte gekränkt fühlen können — vom Verfasser „l' un des plus ingénieux auteurs que nous ayons“ äussert.

Der grösste französische Dichter der Mitwelt stellte also Lamotte höher als er von den übrigen Zeitgenossen und der Nachwelt geschätzt ward. Wenn irgendwo, müssen also denn in Voltaires tragischer Dichtung Spuren der Einwirkung seiner Kritik hervortreten. Ohne auf eine detaillirte Untersuchung einzugehen, die mit Hinsicht auf die grosse Anzahl seiner Tragödien allzuviel Zeit in Anspruch nähme, hoffe ich dennoch Beweise dafür geben zu können, dass Voltaire wirklich viele Sätze des Lamotte ad notam genommen.

Bei der Treue, mit der Voltaire dem traditionellen System huldigte, ist im Voraus klar, dass die wichtigsten Reformgedanken von ihm unberücksichtigt gelassen werden würden. Am allerbegehrlichsten scheint er auch eine von den Anweisungen aufgegriffen zu haben, welche den Kritiker am meisten im Schematismus der gleichzeitigen Poesie befangen erscheinen lassen — ich meine die naive Auslegung von den Vorteilen der „Wiedererkennungsscenen.“ Kein dramatischer Verfasser weder vorher noch nachher mag wohl so unaufhörlich dies triviale Thema auf's Tapet gebracht haben, um das Publikum hinzureissen. In dreien von Voltaires Tragödien „Eriphyle“, „Mérope“ und „Sémiramis“ kommt eine Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn vor; in „Olympie“ erkennt eine Mutter ihre Tochter wieder; in „Zaire“ findet sich eine dreifache Erkennungsscene, indem Lusignan seine auch unter sich unbekannten Kinder, Zaire und Nérestan, erkennt; in „Mahomet“ wird dieses dreifache Erkennen zwischen Zopire, Seide und Palmire wiederholt; in „Les lois de Minos“ erkennen sich Vater und Tochter; in „Adelaide du Gueselin“ treffen sich unvermutet zwei Brüder und in „Alzire“ wieder zwei Verlobte, welche sich weit getrennt glauben u. s. w. Lamotte hatte gesagt, dass die Ausrufe: Mein Sohn! meine Mutter! mein Bruder! meine Schwester! hinlänglich seien um Tränen hervorzurufen. Bei Voltaire klingen diese und ähnliche Ausrufe in jedem zweiten Stücke wieder, und er versäumt keineswegs, bei den bezüglichen Verwandten instinktmässige Gefühle und Ahnungen dem entscheidenden Augenblicke regelmässig vorhergehen zu lassen.

Von ungefähr demselben Wert ist der Rat des Verfassers, in welcher Form „die eheliche Liebe“ am passendsten auf der Bühne darzustellen sei. Die Eheleute sollen zugleich passioniert und pflichtgetreu

und die Liebe gegenseitig sein, damit die Wirkung vollständig werde. Diesem Rezepte ist Voltaire genau in „L'Orphelin de la Chine“ gefolgt, wo Zamti und Idamé ein vollkommenes und folglich interessantes Ehepaar ist.

Es wäre jedoch unrichtig zu glauben, dass Lamottes Einfluss nur an solchen Zügen zu erkennen sei, die für die Entwickelung des Dramas völlig bedeutungslos sind. Im Gegenteil sieht man auch einige der besten Gedanken unseres Kritikers bei Voltaire auftauchen, obgleich es in verschiedenen Fällen in Frage gestellt werden kann, was auf Einwirkung von Lamotte, was auf englischen Eindrücken beruht. Bei den Schriftstellern, welche über Voltaires dramatische Dichtung geschrieben haben, wird nicht einmal die Möglichkeit erwähnt, dass er in so unmittelbarer Nähe etwas hätte kennen lernen; in der Tat aber scheint es wenigstens unsausgemacht zu sein, ob nicht gerade Lamottes Rat hinsichtlich dessen, was erstrebenswert war, entscheidend gewesen ist.

Wir haben oben gesehen, wie eifrig Lamotte in seiner zweiten Abhandlung auf des actions d'appareil et de spectacle besteht. Diese Forderung kommt wiederholt bei Voltaire vor, obgleich mehr begrenzt und immer von dem Vorbehalt begleitet, dass der Glanz der Diktion dennoch wichtiger sei. Unter anderem wird davon in dem Bolingbroke gewidmeten „Discours sur la tragédie“ geredet, der den „Brutus“ einleitet. Voltaire nimmt wie Lamotte Racines „Athalie“ zum Vorbild und sagt, er habe selbst nicht ohne Bedenken den römischen Senat auf die französische Bühne gebracht, was in der erwähnten in England begonnenen Tragödie geschieht. In der Regel wird dieser Zug als eine Äusserung englischen Einflusses angegeben, tatsächlich ist aber, dass Lamotte hier sein Vorgänger war. Und dies nicht nur theoretisch sondern auch praktisch in „Inès de Castro“, wie oben erwähnt; denn das Vorführen des königlichen Rates auf der Bühne kann sehr gut mit Voltaires Neuerung verglichen werden. Bei dem Auftreten der vornehmen Korporationen ist besonders die Uebereinstimmung zu beachten, dass sowohl die spanischen Granden wie die römischen Senatoren stumme Mitspieler sind. Als ein weiterer Grund zu der Annahme, dass Voltaire schwerlich hätte vermeiden können an Lamotte und sein Stück zu denken, mag auch die Ähnlichkeit der Situationen überhaupt bezeichnet werden. Wie Brutus verdammt auch Alphonse seinen Sohn zum Tode und er vergleicht sich selbst mit dem unbeugsamen Römer.

Ferner darf man das Streben Voltaires die s. g. Vertrauten zu unterdrücken auf Lamotte zurückführen. Wahr ist, dass er ihrer selten

entbehren kann; aber er rühmt sich in „Oreste“ eine Tragödie „sans confidents“ zu stande gebracht zu haben. — Auch wendet er ziemlich spärlich und nur ausnahmsweise längere Monologe an.

Wenn es verhältnissmässig nnr selten geschieht, dass Voltaires Tragödien Spuren von Einwirkung der Lehren Lamottes zeigen, so sieht man sie um so öfter in seinen theoretischen Äusserungen hervortreten. Etwas derartiges kommt ganz früh vor, wie z. B. in der Vorrede in „Marianne“ (1725), wo er sagt, dass bekannte Helden so dargestellt werden sollen, wie das Publikum sie kennt; am meisten aber in den Kommentaren zu Corneille. Voltaire tadelt Tragödien, welche mehr Konversation als Handlung sind: tout doit être action dans une tragédie — nicht so dass jede Scene ein Ereigniss sein soll, aber eine jede soll dazu dienen, den Knoten zu knüpfen oder zu lösen; er stellt dieselben Forderungen an eine Exposition wie Lamotte, und lobt wie dieser die Exposition des Stückes „La mort de Pompée“ als mustergültig; er besteht darauf, dass der Dichter nicht zum Vorschein komme, nicht die Personen seine eigenen d. h. des Dichters Gedanken äussern lasse (aber wer hat hiergegen öfter als Voltaire selbst gefehlt!), er warnt vor Maximen besonders in leidenschaftlichen Augenblicken, und fordert, dass sie als die eignen „sentiments“ der Personen in der Lage, worin diese sich befinden, nicht in allgemeiner Form hervortreten sollen u. s. w. Mit einem Worte, ein grosser Teil von Lamottes Sätzen bildet die Norm für die Kritik. Ja, wenn man die richtige Auffassung vieler Fragen hinsichtlich des Dramas, die in jenen Kommentaren zu Tage tritt, mit Voltaires eigener dichterischer Tätigkeit vergleicht, so wird man eines Widerspruches gewahr, der nur darin seinen Grund haben kann, dass der Dichter in seiner Production dabei verharrte, die Überlieferungen aufrecht zu erhalten, welche seinem Vermeinen nach die Bedingungen der Überlegenheit der französischen Tragödie bildete, während er als Kritiker nicht unterlassen konnte, sich den nüchternen Principien Lamottes anzuschliessen. Man hat daher Veranlassung, die schmeichelnden Epitheta, die er in demselben Werke jenem giebt, als einen Ausdruck der Dankbarkeit für den unmittelbaren Nutzen anzugeben, den er von dem Vorgänger bei der Abfassung dieser Arbeit gehabt.

Der Plan der vorliegenden Abhandlung ist hiemit durchgeführt und es erübrigt nur nochmals in Kürze das Ergebniss zusammenzustellen, zu dem das Dargelegte führt.

Lamotte war kein Reformator, sondern nur Kritiker. Er brach nicht mit dem Alten und hatte keine wahre Neigung, dasselbe umzugestalten, obgleich er die Mängel desselben einsah. Wiewohl er sie alle blosslegt — die lähmenden Einheitsregeln, die schematische Charakterbehandlung, die Hohlheit der „Vertrauten", den Mangel an Handlung, den Schwulst und die Unnatur der Diktion — so war er dennoch nicht stark genug, um auf eigenen Füssen zu stehen. Wäre er das gewesen, so hätte er nicht anderen überlassen, seine Lehren anzuwenden. Die tiefste Schwäche war, dass er dem Dichter kein höheres Ziel stellte als das Vergnügen des Publikums. Dieses Princip untergrub seine Grundsätze. Er bestand wieder und wieder auf Natur, aber liess bisweilen auch bewusst Unnatur gelten, falls das Publikum, dank seinen Vorurteilen, dieselbe für Natur nahm und daran Vergnügen fand. Kurz, nur eine neue Auffassung der Aufgabe der Kunst hätte eine wirkliche Befreiung von den Traditionen mit sich gebracht. Und dennoch, wie nahe daran war er nicht dieselbe zu erreichen! Von solchen Sätzen wie folgenden: man will überall das Menschliche wieder erkennen; jede Person soll so reden, wie ihr die Natur selbst in der Lage eingegeben hätte, in der sie sich befindet; wir werden am meisten dadurch interessirt, was uns nahe steht und uns ähnelt — von dergleichen Sätzen war nur ein Schritt zu einem neuen Princip, aber die Zeit war dazu noch nicht reif. Auch Voltaire kam nicht weiter. Er äussert an mehreren Stellen, dass er als Dichter nur das Gefallen und Behagen des Publikums zur Richtschnur habe. Den Fortschritt, Gegenstände auch ausserhalb des üblichen Gebietes zu wählen, machte er genau genommen aus Zwang, weil die griechischen und römischen Motive so abgenutzt waren[1]; und da er die Tragödie nur zum Verkündigen neuer Ideen gebrauchte, so war sie für ihn nur ein Mittel. In der Tat erhöhte er weder das eine noch das andere zu einem neuen, befreienden Princip für das Drama.

Welches war unter solchen Umständen die Bedeutung Lamottes? Die dem Neuem, das er nicht sah, das aber kommen sollte, einen Weg zu bahnen. Er führte den ersten Streich gegen die Autorität der klassischen Tragödie. Weil Voltaire und andere neben ihm immerfort

[1]) Er sagt zwar anlässlich der „Zaire", dass ein englisches Vorbild ihn dazu geführt habe, darin „mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume"; aber betreffs „Alzire" schreibt er 1736 zum Abte le Blanc: „Rome et la Grèce semblent epuisées. Il est temps de s'ouvrir de nouvelles routes." Doch mag auch an Lamottes Forderung von „Neuheit" hinsichtlich der Motive erinnert werden.

Corneille und Racine nachbildeten, hat man angenommen, dass der Streich verfehlt war; da aber, wie wir's gesehen, Lamottes Lehren als leitende Grundsätze bei späterer Kritik des Systems wieder auftreten, so fordert die Gerechtigkeit, dass sein Name mit entsprechender Ehre genannt wird.

Der Vergleich zwischen Lamottes Abhandlungen und Lessings „Hamburger Dramaturgie“ ist schwierig durchzuführen gewesen und kann nur teilweise befriedigend sein. Oft hat Lessing nur im Vorübergehen und zufälligerweise dieselbe Sache wie Lamotte berührt, und besonders hat Lamotte gar nicht die Grundfragen zur Behandlung aufgenommen, welche Lessing in der zweiten Hälfte seiner Hamburgischen Dramaturgie so ausführlich behandelt. Lamotte hält sich fast ausschliesslich an die Technik des Dramas. Indessen waltet zwischen beiden Verfassern Uebereinstimmung in den meisten Punkten ob, wo ein Vergleich angestellt werden konnte. Das ist der Fall bei der Frage vom Verhältnisse der Erfindung zum Historischen, von den Einheitsregeln, von der Bedeutung des Interesses, von der Charakterzeichnung, von dem Gewicht der Handlung für's Drama, von der Verwerflichkeit der Vertrauten und von dem Gesetze der vollständigen Motivirung. Fast alles was bei dem französischen Kritiker eine befriedigende Erörterung enthält, findet sich bei dem deutschen wieder — freilich nie in der Form eines Citats und selten in ähnlichen Ausdrücken, aber nichtsdestoweniger im Grunde übereinstimmend. Es verhält sich mit Lessing, wie bisweilen mit Voltaire in den „Commentaires sur Corneille“, dass die Lamotteschen Lehren in sein Bewusstsein übergegangen zu sein scheinen. Voltaires Schuld an Lamotte ist zweifelsohne unmittelbarer, denn Lessings Kenntnisse gründeten sich auf unvergleichlich tiefere und umfassendere Studien; desshalb darf man aber nicht ganz und gar die Verbindlichkeit des Letzteren gegen ihn läugnen. Da Lamotte einmal einen allgemein gültigen und klaren Ausdruck für die Beantwortung vieler dramatischen Fragen gefunden hat, so kann ja Lessing unmöglich in diesen Fällen der erste Erörterer der Fragen sein oder sich als solchen gefühlt haben. Wie geistreich Lessing auch als Kritiker war, so kann sein Verdienst nur darin liegen, dass er, das Stichhaltige bei der vorhergehenden Kritik aufnehmend, mit erweitertem Blicke weiter vorwärts ging. Ja, ohne die Selbständigkeit Lessings schmälern oder seinen Scharfsinn in Zweifel ziehen zu wollen, kann man sich rücksichtlich des Verhältnisses zwischen Lamotte und ihm seiner eignen Worte erinnern (H. Dr. 32): „es ist doch gemeiniglich ein Franzose der

den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet." Denn wenn er auch dem Lessing „die Augen nicht eröffnet", so hat Lamotte doch zuerst und lange vor seiner Zeit die Fehler der französischen Tragödie aufgedeckt.

Lamottes Verdienst geht aber teilweise weiter, als nur die Autorität des gültigen Systemes angegriffen und einer litterarischen Reform den Weg gebahnt zu haben. Er hat sich bei der Darstellung einiger Detailfragen so einsichtvoll ausgedrückt, dass man später nichts Wesentliches zu ändern oder hinzuzufügen gehabt. Es scheint daher nicht mehr als billig, dass man ihm einen Namen unter denjenigen giebt, die dazu wirksam beigetragen, wichtige Fragen auf dem Gebiete der dramatischen Technik zu erörtern. Dahin gehören die Fragen von der Exposition, dem Dialoge, der Anlage und Durcharbeitung des Dramas, der Einheit und Steigerung des Interesses. Bisweilen hat die Darstellung ein durchaus modernes Gepräge, wie hinsichtlich des Monologes, und Forderungen werden aufgestellt, die erst in unseren Tagen wieder hervorgeholt worden sind.

Helsingfors.

Zwei Hauptstücke von der Tragödie.

Von

Walter Bormann.

Einleitung[1]).

Wie die Werke der Bildnerei, Malerei und Baukunst trotz ihrer räumlichen Ausdehnung auf einmal mit allen ihren Teilen wirken und keinen Punkt eines Anfangs und eines Endes dem Geniesenden darbieten[2]), so sind nicht minder auch in den Künsten, welche in der Zeit

[1]) Das erste Hauptstück dieser Arbeit ist bereits vor etwa 10 Jahren aufgesetzt und damals nicht zum Drucke gelangt, weil Vfss. nicht sogleich die Zeit fand, das zweite Hauptstück hinzuzufügen. Bei der Ueberarbeitung, die jetzt dem ersten Hauptstücke zu Teil wurde, ist am Inhalt so gut wie nichts geändert und die Grundansichten über Schuld, über Sühne, über Handlung, Charaktere, Schicksal, poetische Gerechtigkeit und Notwendigkeit, Zufall, Gott und Mensch, Immanenz und Transscendenz, über Dichterschaffen, alte und neue Tragödie sind bei der Durchsicht unberührt gelassen worden. Eine Beeinflussung von den inzwischen erschienenen zahlreichen Schriften über die Tragödie hat deshalb auch nicht stattgefunden und, wo sich der Standpunkt des Verfassers mit ihren Theorieen deckt, wird dies Zusammentreffen auf selbständigen Wegen die Richtigkeit jener Ansichten noch mehr bestätigen können; wo er dagegen abweicht, habe ich meine eigenen Meinungen aufrecht halten zu sollen geglaubt. Viele der hier niedergelegten Ansichten sind schon einzeln in manchen Aufsätzen von mir in der Kürze behandelt, vornehmlich in „Optimismus und Tragödie“ (Wissensch. Beil. der Leipziger Zeitung 1887 No. 28) und „Der Tod in der Tragödie“ (ebenda 1888 No. 87), „Zur Biographie und Kritik Heinrich von Kleists“ (Beil. z. Allg. Ztg. 1887 No. 37, 42, 43, 47.) „Shakespeare der Dramatiker und Shakespeare der Dichter“ (ebenda 1892 No. 57, 62, 63, 64.) „Zwei Schillerpreise und Francois Ponsard“ (Ztschr. f. vgl. Litteraturgeschichte 1896, X, 175 f.), in vielen Arbeiten der „Deutschen Dramaturgie“ (Leipzig, O. Schmidt, 1894—98 und in „Eine Aesthetik des Tragischen“ (Deutsche Bühnenkunst, Leipzig, Avenarius 1898.)

[2]) Das Rundbild entfernt seiner Natur nach jeglichen Eindruck von Begrenzung; das Gemälde, welches schärfer abgeschnitten ist, soll durch die Lebhaftigkeit der Farbensprache die Grenzen unsrem Bewusstsein durchaus entziehen; im Bauwerke, will alles, obwohl wir die einzelnen Teile, ein Rechts und Links, eine Mitte, ein Oben und Unten, Hinten und Vorn unterscheiden, durch ebenmässige Verhältnisse zu einer

fortschreiten, die Begriffe des Beginnens und Aufhörens im höheren Sinne nicht vorhanden. Wird mittels ihrer stillen Harmonie die Baukunst, sozusagen, Siegerin über den Raum, so hebt sich die Kunst bewegter Harmonieen, deren Takte nach den Massen der Zeit sich ordnen, siegreich doch über alles Zeitliche, über die Dauer der Stunden und den Augenblick hinweg. Und sollte sich die Poesie hierin anders verhalten? Als die unumschränkteste aller Künste hat Schiller sie verherrlicht; ihr ist nicht einmal unmittelbar die Besiegung der Zeit aufgegeben, sondern sie ist an die Zeit als ihr Mittel nur so weit gebunden, als sie statt eines räumlichen Nebeneinanders ein zeitliches Nacheinander von Eindrücken zu einer Vorstellung zu vereinigen hat, mit dem sie viel freier schaltet, als es Bildnerei und Malerei mit ihrem Nebeneinander im Raume zu tun im Stande sind. Diese Künste nämlich müssen sich schlechthin den Bedingungen des Raumes unterwerfen, bevor sie überwindend seine Schranken uns vergessen machen; der Dichter aber passt seine Gebilde nur darin der Zeit an, dass sie wie diese überhaupt fortschreiten, und kennt keinen Bedacht auf die besonderen Bedingungen und Messungen der Zeit innerhalb dieser Fortbewegung. Ebenso unmöglich wie sinnwidrig ist es für ihn, den Gang seiner Schilderung mit der Stundenuhr in Übereinstimmung zu setzen, mit der alles wirkliche Geschehen Schritt hält; sinnvoll wählt er davon bloss aus, was seinen Absichten dient, das Maass der Zeit bald zusammendrängend, wobei er den Verlauf langer Jahre vielleicht in einer Minute berichtet, bald es erweiternd, indem er oft mit umständlicher Beschreibung der Vorstellung unterbreitet, was unsere Sinne in einem Augenblicke gewahren, und mit Schilderung von Gemütszuständen und Überlegungen den raschen Gang der Gedanken langsam auseinanderlegt. Nächstes spaltet und trennt er, aber Fernstes verknüpft er im Fluge. Er unterbricht auch die Ordnung zeitlichen Geschehens, eilt voraus und springt zurück, wie es ihm beliebt. Er selbst ist durchaus der Gebieter und die Zeit muss dienend vielmehr seinen Wünschen sich fügen, als dass er sich ihren Bedingungen unterordnet[1]).

---

einzigen Harmonie verschmelzen, in der die räumlichen Trennungen sich gänzlich zu verlieren scheinen.

[1]) Von Herder bereits wurde Lessing, der im „Laokoon“ dem Dichter das „Successive in der Zeit“, wie dem bildenden Künstler das „Koexistierende im Raum“ zuordnete, mit der Bemerkung berichtigt, dass der Dichter nur mit Worten operiere, die blossen Begriffen entsprechen und sich in keiner Weise so in der Zeit aneinanderreihen wie die Körper im Raume und wie es in der Zeit die Töne der Musik tuen.

Gleichwohl legen sich in der Dichtkunst Anfang, Mitte und Ende deutlicher, als in andern Künsten auseinander, nicht sowol auf Grund einer genaueren Zeitmessung, als nach den vom Dichter beabsichtigten allgemeinen Eindrücken, weshalb auch Aristoteles im Ganzen der Dichtungen diese Teile unterschied. Zum Verständnisse der Technik ist eine solche Unterscheidung dienlich; doch liegt es im Wesen aller Kunst und ist nach bereits Gesagtem vollkommen klar, dass sie für den eigentlich ästhetischen Eindruck verschwindet. Sie besteht noch, so lange sich eine Dichtung vor dem Lesenden oder Hörenden ausbreitet; sobald wir sie aber bis zum Schlusse in uns aufgenommen haben, bleibt uns nur der Eindruck des unteilbaren Ganzen zurück, in dem der Anfang so gut für das Ende, wie das Ende für den Anfang geschaffen worden ist und lebt. In Wahrheit ist alles, wie in den andern Künsten, nur in gegenseitiger unlösbarer Beziehung da und strebt zu einer letzten gleichzeitigen Wirkung. Man bedenke doch, dass von Anfang an jedes Wort der Dichtung nicht bloss an seiner Stelle, sondern nachhaltiger und wichtiger sogar in allem Folgenden und immer noch gesteigert weiter und weiter bis zum Ausgange fortwirke! Wird mit dem letzten gesprochenen Worte doch erst die vollendete Summe aller der gehörten Worte, der empfangenen Eindrücke gezogen, deren einzelne Addenden der prüfende Beurteiler immerhin von einander trennen darf, wenn er sie nur wieder zum eindruckschweren, ahnungsvollen Ganzen vereinigt. Der Anfang hat sich ja nur zum Ende bewegt, weil das Ende schon für den Anfang da war, der wieder die Vorbedingung für jenes ist, und so scheint nicht nur keines ohne das andere, sondern auch keines vor dem andern denkbar zu sein, beide schliessen sich untrennbar in einem Ringe zusammen. In allem Organischen und so auch in der Kunst sind, wenn wir die volle Einheitlichkeit der ästhetischen Wirkung in Rechnung ziehen, die Begriffe von Anfang und Ende aufgehoben[1]).

[1]) Dass die anorganischen sowie organischen Körper im Raume keinen Punkt eines Anfanges oder Endes haben, ist von selbst klar. In zeitlicher Hinsicht scheint sich das in Bezug auf Werden und Vergehen anders zu verhalten. Wo aber wird hier im Zeitverlaufe selbst ein Abschluss und Ende des Organischen wirklich erreicht, wie das bei den Werken der Poesie und Musik der Fall ist? Giebt es einen einzigen bestimmten Augenblick, in dem Pflanze, Tier und Mensch, in beständiger Bewegung und Veränderung lebend, das Ziel ihres Selbst, nach dem sie unablässig weiter streben, erschwingen? Wie sie ihr Organisches zugleich immer oder niemals darstellen, so scheint die über ihrem schwankenden Sein schwebende Idee ihr wahres Leben auszumachen und ihr irdisches Werden und Vergehen entbehrt trotz sinnlicher Greifbarkeit das Ueberzeugende tiefinnerer Geisteswahrheit. In Poesie und Musik werden eben-

Die Festsetzung dieser Wahrheiten war nicht überflüssig, ja ausnehmend am Platze in der Einleitung von Untersuchungen, welche sich mit dem Wesen der tragischen Kunst beschäftigen sollen. Die vielgliedrige dramatische Komposition verlangt bestimmte schärfer vorragende Teile mit Lichtern und Schatten, welche die untrennbare Einheit des Ganzen schliesslich nur eindrücklicher hervorbringen, während sie nichtsdestoweniger einen Sinn, der am Äusseren haftet, leicht zerstreuen und dieser Gefahr am meisten durch die sinnlich lebhaften Vorstellungen der Bühne aussetzen, obgleich gerade diese die höchste Sammlung und Andacht für jene Dichtungen zu erwecken berufen sind. Wo unsere Sinne fortwährend unterhalten werden, ist der geistige Genuss einerseits ebenso erleichtert wie andrerseits behindert; denn, wenn wir von der sinnlichen Oberfläche zu der seelenvollen Tiefe der Töne und Bilder vordringen, so haben im Theater Sinne und Geist in Gemeinschaft ungeachtet eines Spieltriebes, bei dem nach Schiller Anspannung und Abspannung sich die Wage halten, gewisse anstrengende Dienste zu leisten und gar leicht gewinnt da eine gemeine Abspannung die Oberhand, der sich die Sinne, in spielender Laune über die bunt wechselnden Eindrücke dahingleitend, nur zu gern überlassen. Die Selbsttätigkeit, in der wir bei einsamem Lesen zur Sammlung gezwungen werden, schweigt alsdann und der Genuss, statt erhöht zu werden, wird erniedrigt. Dazu kommt die späte Abendstunde, die uns im Theater vom Hause fern hält und viele ungeduldig macht, mit dem Reste des Tages abzuschliessen. Die Unruhe, welche die feierlichen Schlussworte einer Aufführung so oft übertönt, giebt dem in der Menge geltenden Bewusstsein von der Richtigkeit unsrer einleitenden Sätze ein schlimmes Zeugnis und beweist, wie fern man davon ist einzusehen, dass das Kunstwerk mit dem Augenblicke des Abschlusses sich erst eigentlich vollende und als ein wahrhaft Lebendiges geboren werde, dass alles Vorhergehende erst jetzt sein fertiges Sein erlange, indem wir uns für den letzten zusammenfassenden Kunstgenuss sammeln. Menge bleibt Menge; die Kunst ist bei den wenigen, denen Geist Geist ist.

Nur in den hauptsächlichen Umrissen und in möglichster Knappheit erörtern wir hier das Wesen der Tragödie. Wir möchten dabei ebenso wissenschaftlich streng wie einem weiteren gebildeten Kreise verständlich

dieselben Begriffe eines Anfanges und Endes, ebenso sehr Bedingungen organischer Einheit, wie sie hinter ihr verschwinden, und so ist jedes Kunstwerk des Menschen in viel höherem Sinne, als das in seinem irdischen Ablauf ein Menschenleben ist, ein organisches Ganzes.

sein Wenn das, was bei eingehender Darlegung ein umfangreiches Buch füllen könnte, hier nur in Hauptzügen umgrenzt wird, glauben wir der klaren wissenschaftlichen Erkenntnis sogar zunächst den besseren Dienst zu leisten, da die grosse Zahl umfassender Bücher, welche in den letzten Jahren ebendemselben Gegenstande gewidmet waren, die Frage mehr zu verwirren als zu klären vermocht hat. Auch auf längere Wortgefechte mit entgegenstehenden Meinungen lassen wir uns nicht ein und Widerlegungen, wo es deren bedarf, sollen die beigefügten Anmerkungen enthalten.

I. Schuld und Sühne.

1. Der Tod in seiner besonderen Bedeutung in der Tragödie.

Der charakteristische Abschluss des Trauerspieles ist der Tod oder, wo es sich um eine Tragödie mit irdisch glücklichem Ausgange handelt. wie die Griechen sie hatten und wie sie bei uns „Schauspiel" heisst, ist es die Überwindung von äussersten Bedrohungen und Todesgefahren, (Philoktet, Goethes Iphigenie, Tell, Prinz von Homburg.)

Der Tod ist im Trauerspiele nichts dem Leben fremd Gegenüberstehendes, wie er fremd etwa dem jede Vorstellung von ihm bannenden Getümmel des Erdenlebens wird, sondern er bildet zu ihm den Gegensatz, ohne welchen, wie er jedes Leben erst als fertiges Leben abschliesst, das Leben als ein ganzes nicht gedacht werden kann. Er will die volle Bedeutung gerade des Lebens selbst, ein in starken Erschütterungen der Seele gereinigtes Lebensgefühl, das über Erdensein und Tod hinausdringt, hier ermessen lassen. Der Menschenseele Geheimstes, ihr selbst und andern Verborgenstes wird schon durch die Gesprächsform des Dramas entschleiert, welche über Schein und Scheinseligkeit der gemeinen Wirklichkeit hinausleitet, und sie ist es, welche der ganzen Handlung beredte Gestalt leiht, wofern dieselbe nicht bisweilen durch eine andre Beredtsamkeit sich ausdrückt, die Sprache des Schweigens [1]). Und wenn der Tod zugleich mit der Körperhülle jeden Rest von Schein abstreift, wird er da nicht zum beredtesten letzten Schweigen, in dem fliehend ein ganzes Leben ausklingt? In der Darstellung verschiedenster Charaktere will sich gleichsam der Inbegriff der einen Menschenseele hier vor uns offenbaren mit allen ihren irdischen

---

[1]) Man denke an Cordelia gegenüber Lear, Emilia Galotti vor dem Prinzen in Akt III, 5, Beatrice vor dem stürmischen Liebesantrage Cesars, Johanna vor dem Dome in Rheims, Butler vor Wallenstein u. dgl.

Trieben und dem dunklen Drange ihrer tiefen Wurzeln, aber auch mit all dem Lichtdrange, der trotz Fehle und Schuld die sprossenden Keime aufwärts kehrt. Kurz, alle Innenkraft der Seele soll in solchem Augenblicke hüllenlos erscheinen.

Daraus ist klar, dass, wie andre Verhängnisse, der Tod in der Tragödie niemals willkürlich sein darf, sondern dem Laufe der Handlung und den Charakteren gemäss eintreten muss. Wie in allem dramatischen Geschehen, verbinden sich dabei der menschliche Willen und das göttliche Walten.

2. Alte und neue Tragödie. Schicksal, Weltordnung, Zufall.

Bei deutlichen Verschiedenheiten beherrscht die antike und neue Tragödie ein einziges gemeinsames Gesetz; die Mannigfaltigkeiten naiver und sentimentalischer Poesie ändern an ihm nichts. Gerade Schiller hat bei seinen Unterscheidungen gezeigt, wie von gemeinsamem menschlichem Grunde ausgehend das Naive und Sentimalische innerlichst verwandt ineinander fliessen. Es ist daher auch für die Tragödie nur als etwas Ungefähres die Unterscheidung Solgers[1]) anzusehen, welcher nicht ganz unzutreffend gesagt hat, dass in der neueren Tragödie der Charakter das Schicksal des Menschen, in der alten das Schicksal sein Charakter sei“. Die beste Erläuterung dieses Ausspruches giebt die Erwägung, dass die griechische Tragödie in Anlehnung an den Dionysosdienst aus der Sage, die neue nach ersten Ansätzen an den Religionskult aus der Geschichte hervorgewachsen ist. Die Sage bildet nicht so fest umrissene Individualitäten und zieht dem fassbaren Charakteristischen überall das Erstaunliche des Wunders vor, die Geschichte setzt dieses zurück und überliefert die Charaktere in möglichst treuer Wiedergabe des Wirklichen. Dort eine Welt der Fantasie, in welcher sich der Mensch noch näher von der Natur umgeben fühlt; hier mehr Wirklichkeit und trotzdem weniger Natur, nach welcher der Mensch und stets mehr und mehr die Menschheit zurückverlangt. Eine Annäherung zwischen diesen beiden Gegensätzen vollzieht übrigens das Drama seinem Wesen gemäss schon ganz von selbst; denn es beruht seine Einheit in der Einheit einer ausserordentlichen Handlung und, da wir nicht Begebenheiten an und für sich Handlung benennen, sondern stets nur diejenigen, in welchen sich innerliche Absichten kundgeben, so sind Charaktere im echten Drama ohne Weiteres

[1]) Aesthetik S. 175.

einbegriffen[1]). Das griechische Drama, das bereits Handlung in sehr hohem Sinne war, fügte, obschon die Individualisierung in unserer Art noch nicht in seinem Bereiche lag, dem Sagenhaften das greifbar Geschichtliche ausgiebig hinzu, um die dramatische Wirkung zu erhöhen, — ziehe man nur den Vergleich der fabelhaften Vorgeschichte des Odipus mit seiner fest und klar umrissenen Gestalt! — wogegen umgekehrt die neueren Tragiker, um mit dem Geschichtlichen überlieferter Charaktere eine lebhaft dichterische und auch für den besonderen einheitlichen Ausdruck der Charaktere wie der Handlung oft nicht ungünstige Wirkung zu verbinden, zu dem Tatsächlichen der Geschichte gern noch allgemeine Züge von seltnerem Anstrich, wie er der Sage entspricht, hinzu erfinden.

Das neuere Drama kennt bei stärkerer Individualisierung eine freiere Willensbetätigung des Helden, die vor allem den Anschauungen des Christentumes, dann aber gleichfalls wohl der Gemütsart der Germanen, zumal auch in der selbstbewussten Todesüberwindung, entsprach. Andrerseits ist ein Grundzug der alten Tragödie die Frömmigkeit des Äschylos und Sophokles, welche sich in tiefer Ergebenheit in das göttliche Walten bekundet. Voller Ethik sind im Einzelnen die Gesänge Homers; ja, sie beherrscht sogar bei ihm ganze grosse Gebiete der Ereignisse und trotzdem stehen seine Olympier viel zu parteiisch und leidenschaftlich mitten in der Handlung, als dass sie, wenn sie schon gelegentlich als Rächer des Frevels gepriesen werden, eigentlich Weltlenker im ethischen Begriffe heissen könnten. Hierin ist die Tragödie fortgeschritten, in der es zwar an manchen düsteren Vorstellungen von der Verführung, Missgunst und

[1]) Aristoteles sagt, dass im spätgriechischen Drama Reflexion und Redekunst die Charaktere ersetzten; aber es ist die Frage, wie weit wir jene Arbeiten als Poesie gelten lassen würden. Dem spanischen Drama fehlt eine genügende Charakteristik durchaus nicht und bis zu gewissem Grade auch nicht dem französischen. Der Begriff der Handlung aber, obwohl unwillkürlich kein Mensch ihn auf bloss äussere Geschehnisse anwendet, wird, sobald man Theorieen der Kunst erörtert, immer wieder verdreht und verrückt. Wenn Schneider und Schuster nähen, ein Töpfer formt, ein Schreiber schreibt u. s. f., so fällt es niemandem ein, das Handlung zu nennen, und dennoch liest man bei gelehrten Kunsttheorikern unglaublich genug solche Dinge, dass Handlung etwas Aeusserliches sei, oder es wird innere und äussere Handlung unterschieden, was eben ganz verkehrt ist, weil Handlung immer nur der Ausdruck und die Bethätigung innerlicher Vorgänge und Willensregungen ist. Schon die blosse Rede, wofern sie einen Widerstreit, ein Schwanken, innere Wandlungen, Entschlüsse im Dialog oder Monolog ausdrückt, ist Handlung; doch liebt allerdings das Drama ausserdem manche sinnlichen Bethätigungen und zwar wahrlich nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sich in ihnen das Innere zuweilen lebhafter ausprägt oder auch neue Anstösse der Bewegung gewinnt.

Schadenfreude der Götter nicht fehlt, aber denselben eine herzensprüfende, allerhaltende, allgerechte Gewalt oft in so bedeutsamer Weise zugeschrieben wird, dass auch ohne sinnenfällige Wundertaten ihre Macht nur gehoben erscheint. So wird am Lautesten Zeus als der Schirmer des Rechtes verherrlicht und selbst der deus ex machina, der nicht durch Zauberei die Umstände zwingt, sondern als Richter entscheidet und befiehlt, waltet sicherlich eines höheren Amtes, als gemeinhin die homerischen Gottheiten. Das rätselhafte Schicksal, das nach Homer auch über den Göttern tront, ist als weltregierende Macht hier fast vergessen, aber viel anders als dort tritt es unbegreiflich grauenhaft in den Losen der Menschen unmittelbar hervor, indem es wie die dräuende Sphinx selbst seine Rätsel aufgiebt. In dies unheimliche Düster warfen desto woltuender die Tragiker den hellen Sonnenglanz eines reineren Gottesglaubens, dessen Licht freilich mit den Volksgöttern, die als poetische Formen einer vergeistigten Natur den Grund und Boden auch für das gesamte Form- und Kunstgefühl darreichten, in offenbarem Widerstreite war und daher allmälich auflösend für Religion und Kunst und die hellenische Tragödie selbst gewirkt hat.

Und wie soll nun bei uns, denen das Christentum die denkbar reinsten ethischen Anschauungen und die Vorstellung der göttlichen Liebe übermacht hat, das Schicksal in der Tragödie sich gestalten? Nach dem Wort: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“, mit dem auch H. v. Kleists Prothoe in Übereinstimmung ist, da sie Penthesileas „törichtes Herz“ ihr „Schicksal“ nennt, wird gern das Wesen der neueren Tragik bestimmt und es geschieht das mit Recht, insofern wirklich das Schicksal in unsrer neuen Tragödie in überwältigender Weise von den Bewegungen der Charaktere abhängig gemacht wird. Missverstanden aber und gedankenlos angewandt wird der Satz dennoch, wenn man die weitumfassende Schicksalslenkung, die stillschweigend immer vorausgesetzt werden muss, ausser Acht lässt. Das Wort Schillers besagt, dass die Schicksalswendungen so verlaufen, wie es den Charakteren entspricht und zukommt. Geschieht das nun immer nach dem Wesen und Willen des Helden und nicht ausnehmend viel auch gegen seine Neigung und sein Hoffen? Der Mensch zieht sich nicht weniger durch das Unerfüllbare seines Sehnens Unglück und Misserfolg zu, wie er durch sein Vermögen und Können das Schicksal zwingt. Ja, der erste Sinn gilt für die Tragödie in weiterem Maasse als der zweite. Die eigene Leidenschaft freilich führt den Helden, aber an ein anderes Ziel, als er will. Wenn also mit dem Charakter des Menschen ein ausserhalb seines Wollens

liegendes Verhängnis auch in verneinender Weise zusammenwirkt, was kann es da sein und welches ist die setzende Macht, an der er nach allen Bedingungen scheitert? Wenn er nach seinen Gemütsanlagen zu Grunde gehen muss, wogegen denn, fragen wir, geht er zu Grunde? Nach Herder ist Schuld und sittliche Weltordnung zusammen das Schicksal in der Tragödie. Macht ein düsteres Fatum und die Ergebenheit in den göttlichen Willen einen Grundzug der alten Tragik, der Glauben an die freie Willensbestimmung des Menschen und an die göttliche Gnade einen solchen der neuen Tragik aus, so ist es gewiss, dass, während die sittliche Weltordnung bei den alten Dichtern nicht ohne Rest bleibt, wir bei den unsern im Schicksale des Helden ihr volles und ganzes Aufgehen erwarten dürfen und dass die sittliche Freiheit des Helden gerade deshalb betont wird, weil Mächte über ihm walten, welche, ohne sein Wollen zu kreuzen, sittlich gerecht, ja die Gnade und Liebe selbst für alle sind.

Um eine bloss historische Würdigung war es mir bei dieser vergleichenden Betrachtung zu tun und um nichts weniger, als um eine engherzige Parteinahme für die weitherzigste der Religionen. Zieht man es vor, von pantheistischem Standpunkte, der für die neuere Ästhetik seit Hegel und Vischer vielfach maassgebend geworden ist, die sittliche Weltordnung in der tragischen Kunst zu erklären, wird man nur das grosse Rätsel zu lösen haben, wie eine in unendliche einzelne Kräfte zersplitterte Weltsubstanz, die nie als einheitliche Totalität und Absolutes wirkt, oder, wenn sie das tut, höchstens untersinnlich und unbewusst die bewussten und geistigen Willensmächte des Menschen beeinflussen könnte, trotzdem die Schicksale eines Menschen im Allkonzerte der Menschheit sittlich zu regieren imstande wäre. Man ist mit dem Worte „Immanenz“, wenn von Gottheit und Menschenschicksal die Rede ist gewohnt schnell zufrieden zu sein und hält sich da eben an ein Wort. Die Immanenz Gottes ist gewiss auch uns unentbehrliches Erforderniss aber ohne gleichzeitige Transscendenz, wie sie gewiss nicht aus unentschiedener Schwäche, die es mit beiden Lagern hält, sondern mit voller logischer Strenge der sogenannte Theismus unsres Jahrhunderts ausser der Immanenz gelehrt hat, wird es ewig unklar bleiben, wie uns Gott immanent würde als Sittengesetz und als Ideal, das gerade nach Vischers so unentschiedenen Lehren über das Ich hinaus im Absoluten ruht, Transscendenz ist ferner schon bei unserem eigenen Ich vorhanden in allem, was über unser Gehirnbewusstsein und über die gemeine Sinnenerfahrung hinausreicht von unserem eigenen Sein. Während ich mich nicht zu weit in diese philosophischen Doktrinen hier einlassen möchte,

habe ich in obigen Erörterungen über alte und neue Tragödie, wie gesagt, nichts geben wollen als eine historische Betrachtung. Die Wahrheit derselben ist kaum anzufechten und, wer etwa im Vergleiche mit der alten Tragödie den Einfluss des Christentums z. B. auf Shakespeare leugnen wollte, der müsste, dünkt mir, ihn recht wenig studiert oder recht wenig verstanden haben. Ohne solche historische Unterlage aber von der Entwickelung und dem Wesen der gedichteten Werke, was wollen philosophische Doktrinen über die Tragödie ins Blaue?

Eine wirklich innerliche Trennung zwischen altklassischer und neuer Tragödie lässt sich trotzdem auf keine Weise ziehen, wie schon angegeben wurde. Die freie Kunst dringt stets vor bis zum wahrhaft Menschlichen, von dem auch jede grosse Religion genug Gehalt an sich trägt. Das unbewusste dichterische Schaffen hat sowol die Annahme eines gewissen freien menschlichen Wollens wie den Glauben an eine höhere Fügung und Weltlenkung als die urewigen naiven Grundanschauungen alles Urteilens, in denen zuletzt mehr Wahrheit ruhen mag als in allem möglichen und doch unzureichenden Wissen schnell absprechender Philosophen von gestern und heute, überall von selbst zu Voraussetzungen gehabt. Diese Grundbedingungen können in geringerem und höherem Masse zum Verständniss und zur Erfüllung kommen, aber fehlen dürfen sie nicht, ohne dass dem Drama jene geistigen Dimensionen mangeln, deren es gerade so bedarf wie der Körper der Ausdehnungen des Raumes.

Und so prüfe man denn scharfen Auges und verkenne von den Grundteilen der Tragödie keinen einzigen: Neben allem Trachten und Tun des Helden, neben den ihm aus den Erfolgen der Gegenspieler erwachsenden Hindernissen braucht jede Handlung noch eine besondre Verkettung sämtlicher Wirkungen und Gegenwirkungen, aus welchen sich letztes Ergebnis und Schicksal erst zusammensetzen. Diese Wirkung liegt vollständig ausserhalb des Willens und der Macht aller Mitspielenden. In einflussreicher Weise treffen oder verfehlen sich die Personen zeitlich und räumlich mit ihren Leidenschaften und Plänen, die scheinbar ganz äusserlichen und physischen Umstände, Wetter und Naturerscheinungen, leibliches Befinden, kommen ihren Absichten entgegen oder laufen ihnen zuwider und aus alledem entwickelt sich das entscheidende Verhängnis [1]),

---

[1]) Es ist mir Genugtuung, zu sehen, dass auch Joh. Volkelt jetzt („Aesthetik des Tragischen“, München 1897) gegen die gewöhnliche Annahme, dass die Charaktere allein in der Tragödie das Schicksal ausmachen, nachdrücklich auftrat, nachdem ich sie schon wiederholt bekämpfte. Uebrigens hat auch Theod. Lipps („Der Streit über die Tragödie“, Hamburg und Leipzig 1891) die gleiche Ansicht geäussert.

das fern von jeder Zufälligkeit Äschylus und Sophokles fromm als göttliches empfanden; wenn aber bei einem viel reicher sich öffnenden und schon deshalb auch an ethischen Beziehungen bereicherten Leben der Dichter seine Ehrfurcht vor dem Göttlichen in dem Laufe der Dinge, wie er ihn gestaltet, unmittelbar selbst hindurchfühlen lässt, redet dieselbe, auch wenn sie schweigend den Mund schliesst, oft am lautesten. Nur verwechsle eine erhabene Weltregierung niemand mit einer platten poetischen Gerechtigkeit von der Art, dass etwa Lohn und Strafe nach weltlichen Maassstäben ausgeteilt würden. Wir werden später noch über die wahre Bedeutung solcher höheren Weltordnung uns erklären.

Dass es in der Tragödie keinen Zufall im Sinne des launenhaften Ungefährs gebe, hat die Ästhetik längst begriffen und doch kann jener nicht in der Weise ausgeschlossen werden, dass alles, wie wir das schon entwickelten, gemäss den menschlichen Absichten verläuft, die sich ohnehin fortwährend mit Zuhilfenahme von örtlichen und zeitlichen Umständen auch ganz sonder Berechnung kreuzen. Die anscheinend grössten Zufälligkeiten, wie das verspätete Eintreffen Romeos in der Gruft, das verhängnisvoll mitspielende Taschentuch im „Othello“, die Verwechselung der Rapiere im „Hamlet“ nebst der daraus hervorgehenden Vergeltung, in besondrer Weise auch die wiederholten scheinbar eigensinnigen Unglückslaunen des Schicksals in der „Braut von Messina“, die sich freilich als gerechte Züchtigung eines blinden Vertrauens, eines verwegenen Übermutes und einer mit der Gefahr spielenden Heimlichkeit kundgeben, — alle diese Fälle sind, je mehr sie wie launischer Zufall aussehen, dessen gerades Gegenteil. Meldet sich doch hier in den scheinbar engsten Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen desto wunderbarer und absichtsvoller das Schicksal an [1])!

---

[1]) Uebrigens liegt der Begriff des Zufälligen sicher nicht immer da, wo die Begebnisse aller weisen menschlichen Berechnung zuwiderlaufen. Denn es würde in Wahrheit ein viel grösserer Zufall sein, wenn alles nach dem Plane glückte, wie es der irdische Verstand erklügelt. Von den verschiedenen Bedingungen des Zufalles in der Tragödie und im Lustspiele handelte ich in dem Aufsatze „Zur Biographie und Kritik H. v. Kleists“ (Allg. Ztg. 1887, Beilage No. 43) und setze nur noch hinzu, dass auch im Lustspiele, wo der Zufall unumschränkt gebietet und über den Charakteren steht, die letzte Summe seiner Launen keineswegs als wirrer Zufall, sondern als gnädiges über den Vorfällen schwebendes Walten zu empfinden ist, das, weil es sich um ein weltliches Erdenglück der einzelnen handelt, gewiss darum nicht minder ein göttliches bleibt.

3. Charaktere, Schicksalslage und Handlung. Das Dichterschaffen.

Der Charakter ist ferner, wie man erwäge, immer viel umfassender als das Leben und auch insofern fallen Gemüt und Schicksal nicht vollkommen zusammen:

„Eng' ist die Welt und das Gehirn ist weit.“ (Schiller.)

Sämtliche Gelegenheiten fügen dem Charakter eigentlich nichts Neues hinzu; sie befördern und decken auf, was an Anlagen in ihm ist. Sie sind wie der Spiegel, der auf blinkender untrüglicher Fläche ihn mit Tugenden und Schwächen sehen lässt, wie er in der einzelnen Probe, auf die sie ihn stellen, stichhält. Allein es ist nicht weniger wahr, dass ohne solche Probe und unter anderen Zufällen — sei uns das für die Tragödie in höherem Sinne nicht zutreffende Wort hier in der gemeinen Bedeutung zugestanden — die Charaktere sich vielleicht ganz anders offenbaren würden. Ohne das Eingreifen verläumdender Bosheit wäre vielleicht Othello der zärtlichste Gatte, Karl Moor der liebreichste Sohn, Ferdinand der treueste Liebende geblieben. Käme Alba nicht in das Land mit seinen blutigen Gesetzen, würden wir die edle Vertrauensseligkeit Egmonts, die seinen Untergang verschuldet, kennen lernen? Und wenn Hamlet nicht durch den an seinem Vater begangenen unnatürlichen Mord aus dem sicheren Gleise gestossen wäre, würde er nicht vielleicht, wie Goethe sagt, „die Freude der Welt“, das Muster der Jugend“ geworden sein? Bei dem schaudervollen Verbrechen ist der Einwand abgeschnitten, dass, wenn nicht dieser, jeder andre nächste Fall Hamlets Charakter in die gleiche Umdüsterung hätte stürzen müssen, und bei den aussergewöhnlichen Ereignissen, welche das Drama liebt, werden Entgegnungen solcher Art oft unzutreffend sein. Freilich bleibt Hoffart fast immer Hoffart, Neid bleibt Neid und leidenschaftliche ausserordentliche Charaktere, wie sie das Drama braucht, werden sich in den verschiedensten Lagen oft nicht wesentlich verschieden zeigen. Indes trifft auch das Gegenteil ein und es giebt Gegensätze der Verhältnisse, welche auf den Charakter mit ziemlicher Sicherheit einwirken. Macht und Machtlosigkeit, Reichtum oder Armut, Freiheit oder Druck, Freundschaft und Liebe oder Vereinsamung, Dank oder Undank, Treue oder Verrat, Glück oder Unglück aller Art, bei dem wir an Gesundheit oder Krankheit wegen ihrer für das Drama im weiteren Umfange ungeeigneten Verwendung am wenigsten denken, können den Menschen wesentlich verschieden zeigen, obschon alle Gunst und Ungunst des Schicksals nichts aus ihm hervorlockt, was sich nicht als Keim schon auf dem Grunde

seiner Seele regte und je nach den Umständen nur nach der einen oder andern Seite entwickelt. Daher ist das sogenannte „Milieu", auf das man wie auf etwas Neues in einer jüngsten Kunst Wert legt, überall zwar bedeutungsvoll, aber an und für sich, ohne die Charaktere bedeutungslos. Ja, es ist sogar nicht zu bezweifeln, dass die empfänglichen und reich veranlagten Gemüter von manchen Geschicken eher zu beeinflussen und zu verwirren sind als die dehnbaren oder stumpfsinnigen, die allen Umständen sich leicht bequemen, und, wenn Charakterfestigkeit auch für den dramatischen Helden als Gewähr einer vornehmen Gemütsart in gewissem Grade zu wünschen ist, so geht sie in einer Beschaffenheit, die mit jeder Lage auskommt, teils über das menschliche Maass hinaus, teils bleibt sie hinter dem Ideal zurück, das eben sich mit der gemeinen Welt nicht immer vertragen darf. Die Schwäche edelgearteter Menschen hat zur Kehrseite nicht selten ihre innere Stärke und Ehre.

Es giebt ausserdem im Drama sowol vorherrschend handelnde wie leidende Charaktere und das Handeln wie das Leiden, was in den verschiedensten Mischungen miteinander verbunden wird, ist nicht bloss vom Charakter, sondern auch von den Umständen bedingt. So ist König Lear durch Zwang der Lage fast durchweg ein leidender Held, so Babos Otto von Wittelsbach bis zur Mordtat, so Immermanns Alexis, der in jugendlich heissem Tatendrange sich vergeblich verzehrt. Nicht unähnlich verhält sich Schillers Don Carlos[1]).

Mithin ist Übereinstimmung zwischen Gemüt und Schicksal auch hier vorhanden, allein bedingt ist das Schicksal nicht von der Beschaffenheit des Gemütes, da es ja äussere, von dem Charakter völlig unabhängige Geschehnisse sind, welche umgekehrt im Gemüte erst diejenigen entschiednen Eigenschaften herausbilden, in welchen es sich als besondren Charakter im Gedichte ausprägt. Alles das soll der Dichter so gestalten, dass es eintritt wie Schicksalsfügung, wie ein zweifelloses heiliges Götterwalten. Daher müssen Schicksal wie Charakter im poetischen Werke, in dem das Was von dem Wie bis zu den feinsten Zügen bestimmt wird, in Gehalt und Form immer reinste Kunstschöpfung werden und nicht im rohen Stoffe, sondern allein in der Dichterhand ruht zuletzt zugleich mit der poetischen Freiheit auch die poetische Notwendigkeit und die poetische

[1]) Nicht ganz im selben Sinne, aber teilweise ähnlich hat G. Freytag den Unterschied der treibenden und getriebenen Helden mit Bezug auf die Stellung, welche im ersten oder zweiten Teile der Handlung die Helden einnehmen„ und auf die sich daran für die Technik knüpfenden Folgen behandelt. (S. „Technik des Dramas" 1863 S. 91 ff.)

Gerechtigkeit. Freilich darf alles das sich nicht in Zwang und Willkür verkehren, da schon die Wahl des Stoffes zwar Aneignung, aber auch Hingabe ist und der Dichter mit jener mitten im treibenden Schaffen sich befindet, einen organischen Lebensvorgang entfaltend, von dem er kaum weiss, ob er mehr in ihm oder in dem entstehenden Werke sich vollzieht; denn darin bewährt sich Herrschaft und Kraft seiner Fantasie, dass sie sich hineinlebt in Fremdes. Dieses Fremde selbst lebt alsdann freilich nur von ihm, zugleich von seiner Gabe und Hingabe als seine Schöpfung.

Die poetische Notwendigkeit für die Tragödie fasst sich hauptsächlich darin zusammen, dass, wenn der Dichter in den Geschöpfen seiner Fantasie die Anlagen einer starken tragischen Verwickelung spürt, er sie mit allen Gaben seiner Erfindung zur Entfaltung und Handlung treiben soll, wie ein Gärtner dem Fruchtbaume alle Bedingungen des Bodens, des Lichtes, der Feuchtigkeit, alle Erfahrungen seiner Kunst zuwendet, um die begehrte Ernte zu empfangen. Die Notwendigkeit beruht also ganz und gar in den treibenden Gesetzen der tragischen Kunst selbst, im passenden Ausgleiche von Handlung und Charakteren, welchen der Dichter, ohne dass die erstere allein von den letzteren abhängig wäre, so zu bewerkstelligen hat, dass gemäss der einheitlichen Grundidee der Charakter des Helden zu bedeutsamer Entwickelung gelangt. Die Notwendigkeit, das Schicksal vertritt also der Dichter selbst, weil er zugleich der Herzenskündiger ist, welcher neben der erhabenen Grösse auch jede Lücke, jeden Mangel oder auch vielleicht jedes schädliche Zuviel in der Gemütsanlage seiner Helden kennt. Demgemäss kommt er mit der Reihenfolge der Ereignisse, auch wenn dieselben nichts weniger als ein Ausdruck der Willenstätigkeit des Helden sind, ja mit scheinbaren Zufälligkeiten dem Charakter, wie er sich in allen bisherigen Äusserungen und Andeutungen zeigte, in solcher Weise zuvor und entgegen, dass der Lauf der Dinge geboten und wie unvermeidlich erscheint. An Handlung und Schicksal in der Tragödie ist somit nichts äusserlich. Nicht nur dass beide grossenteils unmittelbar aus den Charakteren fliessen; die Charaktere treten so, wie sie handelnd und leidend uns hier erscheinen sollen, überhaupt erst durch Handlung und Schicksal bestimmt hervor, dergestalt, dass Handlung und Charaktere unmöglich zu trennen sind.

Handlung mithin als innerlich bedingtes Geschehen ist im Drama zu finden, insofern die Begebenheiten sich durch Willen und Gemütsart des Helden gestalten; Handlung ferner ist vorhanden, wo Absicht und Gemütsart der übrigen Personen und der Gegenspieler in dem Geschehenden

sich ausprägen; Handlung endlich im letzten abschliessenden Sinne ist das schicksalsvolle Ganze, weil dessen Verflechtung nach einer höchsten Vernunft und sittlichen Weltordnung, nach sinnbegabter Notwendigkeit also sich vollendet.

4. Poetische Gerechtigkeit und Notwendigkeit und ihr Ausdruck durch den Tod. Abweisung der Straftheorie.

Diese sinnbegabte Notwendigkeit ist nichts anderes als was man auch die „poetische Gerechtigkeit" benennt. Dem Begriffe näher tretend haben wir bereits von Anbeginn vor einer sinnlich platten Auffassung desselben gewarnt. Dieser Begriff, der im Geiste und in der Wahrheit gefasst werden will, findet seine Hauptanwendung auf den Abschluss des Ganzen, also insbesondre auf den Tod, aber nicht weniger auf jegliches Leid, sofern es Sühne einer Schuld sein kann.

Der Tod macht das Menschenleben zum Bruchstück, das es unvermeidlich werden muss, aber doch darum zu dem äusserlichen Ganzen, das es werden kann, und so will er als Ausgang eines in lebhaften dramatischen Handlungen sich fortbewegenden Daseins in der Tragödie selber Handlung und das eingreifendste Glied ihrer Kette sein. Er ist für die Hauptperson niemals eine bloss plötzliche Schickung, angesichts deren wir uns mit den unerforschlichen Wegen der Gottheit getrösten müssen, sondern er tritt als Rückschlag des eigenen früheren Tuns des Helden nach natürlichen und sittlichen Folgen ein und vollzieht sich, wenn man so will, viel eher als Finger Gottes[1]). Von ausserordentlichen Umständen, welche dem Sterbenden den ganzen Lebensinhalt vor die Seele rufen, wird er begleitet und nimmt oft die Form des Mordes oder Selbstmordes an.

Somit ist kein Zweifel, dass er nicht selten als Sühnung einer Verschuldung, die tief und schwer und in vollem Masse ein sittlicher Fehltritt sein kann, sich darstelle. Es können dies Vergehen sein, für welche der Tod als keine zu schwere Busse erschiene. Richard III, Macbeth, auch Wallenstein sind Beispiele. Allein wie verhält es sich mit Antigone, Johanna, mit Egmont oder mit Ödipus? Sind von ihnen auch Verbrechen begangen worden, die nach sittlichem Maassstabe todeswürdig wären? Niemand wird es bejahen. In der Tat kann es keine jeder echten Ästhetik mehr widerstrebende unzureichendere Auffassung des Trauer-

[1]) Dahinter versteckt sich durchaus nichts für die Kunst Unklares, wie Jul. Düboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus, Hamburg 1886, H. Grüning) meint; im Gegenteil hat ja der Dichter das Schicksalsvolle der Weltordnung nicht blind anzunehmen, sondern als Seher uns deutlichst zu offenbaren.

spieles geben, als die eines poetischen Hochgerichtes. Die Hinrichtung ist sein Zweck und Ziel nicht, weder die von Verbrechern überhaupt noch die von seltenen und grossen Verbrechern, die Muse waltet keines Henkeramtes, heiter ist gegenüber dem Ernste des Lebens nach Schiller die Kunst und ihr Ziel ist Frieden, Versöhnung. Wäre die Hauptabsicht keine andere als das vergeltende Gericht, was könnte ein sogenannnter versöhnender Schluss, den man uns anhängt, viel bedeuten? Man versuch' es doch nach einer echten Henkerstat uns eilig zu versöhnen! Ein Grausen allein ist ihre Wirkung, das wir uns im Leben mit Recht fernzuhalten suchen, und ebendies sollten wir in der Kunst uns nahe bringen? Auch wenn wir kein gezücktes Richtschwert und kein rinnendes Blut erblicken, bleibt Todesstrafe als Todesstrafe immer ein finsteres, schaudervolles, weiheloses Schauspiel[1]).

Jene „poetische Gerechtigkeit", wo Schuld und Sühne je auf einer Schale der Wage mit gleichem Gewichte lasten, so dass wir auf das Genaueste wie im Krämerladen das Abgewogene mit den Blicken prüfen, widerspricht der Sinnbildlichkeit aller Kunst und Poesie, die unserem Ahnungsvermögen, das sie mittels des Schönen anspricht, die letzte Wirkung überlässt. Wie wollte man uns auch flach und platt das Höchste in sinnlich wägbarer Gestalt bieten, die seinem Innersten widerstrebt?! Wer es den Dichtern vorwirft, dass die Qualen des Ödipus nicht im Verhältnisse zu seiner Schuld stehen, dass Antigone, das grausame Todeslos nicht verdiene, dass Johanna ungerecht untergehe, dass der Kuss Tassos für die Vernichtung eines Lebensglückes geringfügig sei[2]), der beweist nur die eigene Unzulänglichkeit für die Schätzung des

[1]) Leider giebt es noch ästhetische Erörterungen genug, die über diesen Standpunkt nicht hinaus sind. Am Entschiedensten wird er von Georg Günther in seinen „Grundzügen der Tragödie" (Leipzig 1885, W. Friedrich) festgehalten, ohne dass die idealistische Grundanschauung des Verfassers, deren er uns beständig versichert, ihn selbst über das Grobmaterielle seiner Lehren aufklärte.

[2]) Dass Tassos Kuss trotz dem feinen psychologischen Gehalte des Goetheschen Gedichtes kein gutes tragisches Motiv abgiebt, räumen wir ein. Aber dies liegt am Unzureichenden des Motives überhaupt, das nicht die sinnbildlich mächtige Bedeutung für eine grosse Tragik in sich trägt, und nicht etwa im Verhältnis zur Busse. Wie seltsam aber, dass Günther dieses tragische Motiv deshalb gutheisst, weil „die fürstliche Familie jene Verfeinerung und Idealisierung der Empfindung zeige, die vor jeder Berührung mit der körperlichen Sinnlichkeit zurückbebt (!!)". Nach seiner Theorie eines genau abzumessenden Strafmaasses musste Günther vollends einsehen, dass Goethe sein Werk nicht für das Fühlen einer Familie, sondern für das allgemein giltige Empfinden einzurichten hatte. Umgekehrt rügt Günther, dass bei Sophokles Orestes und Elektra keine Sühne für den Muttermord geben. Allerdings ist es eine seelische Vertiefung des Stoffes

Dichterischen. Von einer so platten Auffassung hängt der Schuldbegriff und die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, welche für die Tragödie in Geltung bleibt, durchaus nicht ab.

Alle verschiedenen Arten vielmehr, unter welchen die Schuld einwirkt, sind unter ein einziges Gesetz zu bringen und es lautet: Der Held muss durch sein freies Handeln die Ursache seines Unterganges (bez. mitunter seiner Leiden) werden und, wenn er stirbt, so muss er sein irdisches Sein mit Glück und Unglück auf irgend eine Weise entschieden verwirkt, bez. überholt haben. Kann diese Schuld, wie wir sahen, sündhaftes, todeswürdiges Vergehen sein, so nicht minder auch eine heroische und an sich sittlich hohe Tat, in welcher der Held Mut genug besitzt, Satzungen, die den Menschen sonst mit Recht für heilig gelten, aus Liebe zum Heiligeren und Höchsten zu verleugnen und zu durchbrechen. Auch wenn dies Letzte der Fall ist, kann der Dichter gut tun, die Helden nichtsdestoweniger mit Anzeichen unentrinnbarer menschlicher Schwäche, Übereilung und Heftigkeit, Trotz und Übermut, Misstrauen oder edler Leichtgläubigkeit u. s. w. zu behaften; denn er will sie nicht bloss als kalte Vorbilder der Bewunderung hinstellen, sondern als wahrhaftige Menschen und ihr edles Handeln als ein menschliches beglaubigen. Nur sind solche Beglaubigungen nichts weniger als eine Schuld, die den Tod bedingt. Antigone stirbt dafür, dass sie die Ordnung des Staates, welche für die Griechen des Altertums das Höchste auf Erden war, hintansetzt, um einem ewigen Gebote zu gehorchen, das hinausgeht über Erde und Tod. Nur dadurch verwirkt sie unwiderruflich ihr Leben, aber nicht dadurch, dass sie dem harten Oheim einige trotzige, höhnische Worte entgegenschleudert, was freilich in andrem Sinne auch Schuld ist. Was sie begeht, ist in der Hauptsache eine Schuld, die in höherem Verstande nichts als Tugend ist. Weil sie aber für die Welt sündigt, so muss sie für die Welt auch büssen.

Dieser letzte Satz lässt sich auf das Verhalten sämtlicher tragischer Helden anwenden. Kann die Gerechtigkeit, welcher sie erliegen, mitunter auch zugleich die höchste transscendente sein, so muss sie mindestens in jedem Falle als eine weitgeltende, einleuchtende,

bei Aeschylus, dass er in seiner sich weitausspannenden grosssartigen Orestie den Muttermörder von den Erinyen gepeinigt zeigt; indess ist das bei ihm immer nur eine natürlich menschliche Gewissensregung in Folge des Muttermordes, keineswegs aber Strafe im gemeinen und unpoetischen Sinne, da Orestes seine Tat auf göttliches Geheiss vollbrachte.

vielleicht durch Überlieferung und manche Rechte und Pflichten geweihte wenn auch sonst noch so unvollkommene, selbst in Unmenschlichkeit noch teilweise menschliche Gerechtigkeit verständlich werden. Ob Agamemnon oder Antigone, Herakles, Aias, ob Hamlet und Lear, Macbeth oder Othello, der standhafte Prinz Calderons oder Shakespeares dritter Richard, Philotas oder Emilia Galotti, Johanna oder Manuel und Cesar, ob Karl oder Franz Moor, Wallenstein oder Maria Stuart, Egmont oder Clavigo, Hebbels Siegfried und Kriemhild oder Kleists Penthesilea, Freytags Fabier oder Gutzkows Acosta[1]), Lindners Brutus, Ponsards und Nissels Agnes von Meran erliegen, — — — bei den allergrössten Abweichungen und einem Reichtum der Tragödie an grossen psychologischen Gegenständen, der unendlich ist, bestätigt sich immer wieder das eine tragische Grundgesetz desto mannigfaltiger und unwiderlegbarer im Untergange so vieler Helden. Wird man uns nun entgegnen, dass die poetische Gerechtigkeit entstellt werde, wenn bloss irgendwelcher menschlichen Gerechtigkeit, aber nicht immer der höchsten und heiligen genug geschehe? Wir antworten: Auch dieser letzteren geschieht, sogar in höherem Maasse, als jeder andere Genüge, wenn auch eben in ganz andrer Weise, als die Anhänger einer poetischen Hinrichtungstheorie und äusserlichen Sühne verlangen.

Der Tod, an sich genommmen, kann er schon Strafe sein? Das ist er im Leben nicht und kann er auch in der Kunst nicht werden. Sein Begriff ist zu tief, die Fälle, unter denen er eintreten kann, sind viel zu mannigfaltig, als dass eine so einseitige Behandlung nicht als ungeheuerliche Verdrehung erscheinen müsste. „Der Tod als das Allgemeine, kann nichts Schlimmes sein.“ Dies ist uns überliefert als ein Wort des Weisesten. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht“, heisst es bei Schiller da, wo „die Schuld als das grösste der Übel“ gerade darum erkannt wird, weil sie mit ihrer Gewissensqual über höhere Einbussen jeden Lebenstrieb vernichtet. Und Mortimer spricht zu

[1]) Acosta steht darin in merkwürdiger Umkehrung zu Antigone, dass er um eines Hohen willen das Höhere preisgiebt und zum Verrate an seiner Ueberzeugung durch die an sich äusserst sittlichen Bande des Blutes und der Familie gedrängt wird, welche für Antigone, allerdings durch die dem Tode geziemenden Pflichten noch stärker bekräftigt, mit Recht als Höchstes gelten. In die herabsetzenden Urteile, namentlich von Julian Schmidt, über Gutzkows Stück kann ich nicht einstimmen. Die Familiengefühle, die Uriel erschüttern, sind ganz fraglos an sich eine hohe sittliche Macht und mit tiefergreifender Wahrheit hat dieselbe der Dichter gerade an einem Juden sich bewähren lassen, für den in Verfolgung und Schmach diese Bande zehnfache Gewalt besassen.

Leicester: „Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten". Wenn Hamlet fällt, wissen wir auch ohne Horatios Bekräftigung, dass „ein edles Herz bricht" und dass er an Adel der Seele trotz nicht zu leugnender Schuld alle die andern überragt, welche neben ihm sterben. Wenn Lears böse Töchter in Schande und Verzweiflung untergehen, so ist es etwas ganz anderes, als wenn Cordelia rein die Erde verlässt und ihrem geliebten Vater im Tode, der für ihn nur Erlösung von irdischen Qualen ist, vorangeht, so dass sie ihm gleichsam aus lichterer Sphäre zuerst entgegenkommt[1]). So geht Goethes Klärchen dem Geliebten im Tode voran, um „ihm den ganzen Himmel entgegenzubringen". Es beweisen genug Beispiele, wie verkehrt es ist, bei dramatischen Hauptpersonen sowol wie bei Nebenpersonen am Tode immer nur die Grösse der Schuld abzumessen. Erlösung und Erhöhung wird, wie wir wissen, der Tod für Ödipus und nicht im Tode, sondern in den Qualen, von denen er ihn befreit, liegt das unselige Verhängnis.

Selbst dann aber, wenn die Helden für gottvergessenes Handeln wirklich den Tod verdient haben und mit ihrem Untergange der höchsten transscendenten Gerechtigkeit genug geschieht, selbst in diesen Fällen darf der Tod als solcher nie als blosses Strafgericht erfolgen. In „Richard III" und den „Räubern" ist es nicht der Tod, sondern, was ihn begleitet, und die schrecklichen Gewissenspeinigungen vor dem Tode, was die poetische Gerechtigkeit und Sühne ausmacht. Dass die hinweggeräumt werden und die Erde von denen erlöst wird, die mit allen Mitteln nur irdischen Gewinnst begehrten, ist allerdings eine Sühne für uns als Zuschauer, für sie selbst ist es nie die genügende Strafe. Und wenn bei ihnen also die inneren Gemütszustände den Ausschlag geben, sollte das bei anderen Helden weniger der Fall sein? Wie geläutert und siegesklar entschwebt die Seele von Schillers Johanna, wie gross und königlich endet Maria, wie frei und kühn schreitet Egmont zum Blutgerüste! Ob da auch Schuld vorhanden und der durch sie heraufbeschworene innere und äussere Konflikt so tief in die Seele schneidet, dass sie, abgetrennt von den Wurzeln ihres irdischen Seins, unmöglich wieder in dasselbe eingehen kann, stellt sich der Tod doch keineswegs bloss als Sühne, sondern in viel höherem Grade als Erhöhung und Verklärung dar, die aus dem eigenen Innern der Helden herausleuchtet. Was sie an Schuld begiengen, liegt weit hinter und unter ihnen; die Erde lehnt ihr verwirktes Sein ab, ihre Seele aber noch viel

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Die poetische Gerechtigkeit im König Lear" in „Deutsche Dramaturgie", hrsgb. von Herm. Schreyer III, S. 83. Leipzig 1896—7.

mehr das irdische Treiben. Damit kommt uneingeschränkt die poetische Gerechtigkeit zur Geltung. Dem Weltgesetze wird gegeben, was ihm gehört; dem reinen über die Welt hinausstrebenden Gemüte aber geschieht kein Leid, da es selbst den Tod besiegt[1]).

5. Tod als Handlung. Sinnbildlichkeit des dramatischen Spieles. Pessimismus. Die Seele als Kraft gegenüber der Welt.

Im Vereine erst mit solchen geoffenbarten Seelenstimmungen von verschiedener Art kann der Tod als Handlung in den Abschluss einer Handlung eintreten. Dabei vollbringt die Sinnbildlichkeit hier eine Hauptwirkung, die in der dramatischen Dichtung alles bedeutet und mit einmaligen flüchtigen Vorgängen, obschon sie nur einzelne bestimmte Seiten eines Charakters schildern, ein vollständigeres und festeres Charakterbild der ergänzenden Fantasie darleiht, als es je die Ausführlichkeit des wirklichen Lebens zu gewähren vermag. Kann uns wol, wird der am Materiellen haftende Sinn fragen, die kurze Seelenmarter Richards vor seinem Tode, die übrigens schon mit dem Mutterfluche ihren Anfang nimmt, wo mit Trommellärm der Tyrann die eigene Schreckensangst übertäubt, genugtun für die jahrelangen Gräueltaten? Kann die Seelengrösse, mit welcher der Edle den Tod überwindet, uns ausreichender Trost sein für ein verlorenes Leben, das der Menschheit noch tausendfältige Frucht hätte zeitigen können? Wer nicht davon abzubringen ist, alles in der Tragödie nur nach gemeinen irdischen Maassstäben zu beurteilen, wird für ihren Geist und Sinn nie die richtigen Gesichtspunkte gewinnen. Das Irdische, selbst wo es kostbarer und edleren Wertes ist, lässt hier nie die rechte Schätzung zu; loskommen müssen wir von allen seinen Rücksichten und Messungen hier und fühlen, dass das, worauf es bei dieser schon an und für sich sinnbildlichen dramatischen Form mit ihrer Durchlichtung der Charaktere, ihrer Verkörperung der Handlung im Wort und ihrer Hervorhebung des Todes ankommt, die Offenbarung der Seele selbst sei in allen ihren stärksten schmerzlichen und beglückenden Empfindungen, sofern sie entweder Verlust oder Gewinn für ihr ewiges Heil bedeuten. Als Kraft wird sie uns hier vergegegenwärtigt, als Innenkraft im gewissen

[1]) Treffend und schön sagt Julius Düboc a. a. O.: „Es ist zu beachten, dass der Zuschauer, indem er der Dichtung folgt, die tragische Erhebung um so reiner an sich vollzieht, je mehr er, gewissermassen über dem Strudel stehend, der vor ihm ein Menschenleben verschlingend, wild aufbraust, dem Helden freiwillig in den Tod nachfolgt, je weniger also die ethisch-ästhetische Wirkung durch die rein pathologische, in der wir einem Eindruck willenlos erliegen, verdrängt wird.“

Bewusstsein ihrer Unzerstörbarkeit zwischen Sinnenwelt und Ewigkeit, zusammenklingend mit dem Sittengesetz im Gewissensgrunde. Des buntbewegten Lebens brausenden Maskenzug führt die dramatische Kunst an uns vorüber und sie hat Recht, ihn uns mit den frischesten Farben, den Trachten aller Völker und Stände vom König bis zum Bettler zu malen, das Theater hat ebenfalls Recht, alles das mit seinen sinnlichen Mitteln, so weit es der Fantasie wirklich dient, auszustatten; aber Recht darin haben Drama und Bühne nur deshalb, weil sie den zuschauenden Hörern den eigentümlichen Genuss verschaffen wollen, aus der Buntheit dieser sämtlichen Gewänder und dazu aus den Larven von Fleisch und Blut die Seele, den Geist zu entkleiden. Nicht um ihrer selbst willen ist diese Menge sinnlicher Eindrücke da, sondern um des Gegensatzes willen, in dem ihr Schein zum Wesen des Geistes steht, welcher, da er zur Hälfte oft sich selbst entkleidet, oft indes auch dicht und dunkel sich vermummt, uns die Zuschauer einer bewegten Handlung selbst schliesslich dadurch zu tätigen Mithandelnden macht, dass er uns lockt und reizt, die halben wie die ganzen Masken bis auf jeden Rest abzustreifen. Dies ist das Absehen der dramatischen und der tragischen Kunst und sonst garnichts. Wer die Aufgabe dieser Entkleidnng nicht versteht, der übt ganz umsonst seine Fantasie im Lesen dramatischer Dichtungen, setzt sich ganz umsonst in das Theater.

Es wäre ja leicht von jenem weltlichen Standpunkte aus uns einzuwerfen, dass, wie der Prinz von Homburg, der die Liebe zum Leben schon völlig niedergekämpft hatte, so jeder Held freudig wieder in das Erdendasein zurückzukehren im Stande sei, wenn es ihm zugestanden wird. Die starken Rechte, welche die sinnliche Natur bei uns allen geltend macht, sind ja niemals zu bezweifeln und nur darauf kommt es an, dass, wenn im Zwange der Not oder aus Geboten der Ehre, nach der Stimme eines erhabenen, weltüberwindenden Sinnes der Tod übernommen werden soll, die Seele ihn frei und freudig auf sich nehmen, ja ihn wie einen Freund willkommen heissen kann. Der Sieg unserer sittlichen Natur über die sinnliche, in dem Schiller als der berufenste Theoretiker dieser Dichtart wiederholt ihre eigentliche Bedeutung und Erhabenheit — dies Wort im eigentlich ästhetischen Sinne gefasst — erkannte, ist mithin allerdings auf das Engste mit dem Wesen der Tragödie verflochten[1]). In Schillers Anschauung deshalb, weil das Wort

[1]) Die grosse und einzige Bedeutung Schillers als Aesthetiker ist nur allzu oft und in allzu unglaublicher Weise verkannt worden und es ist erfreulich, sie von Ed. v. Hartmann wieder so voll gewürdigt zu sehen.

„moralisch" darin vorkommt, eine moralisierende und ausserästhetische Art zu sehen, ist gründlich verkehrt. Nicht im Geringsten handelt es sich hier um Moralisieren, sondern um den ungeschmälerten vollen Ausdruck des menschlichen Seelenlebens, in dem doch nun einmal der Streit der physischen mit der sittlichen Anlage eine so unbezweifelbare Rolle spielt. Ist es wirklich Aufgabe der Kunst, nichts als das Seiende wiederzuspiegeln, so ist es, gleichviel ob nur im engsten realen oder im reichen idealen Sinne, ihr Recht und ihr Beruf, jenem Konflikte nicht auszuweichen. Den „Widerspruch zwischen Gemüt und Welt" hat auch der feinsinnige Wilhelm Wackernagel[1]) als das Wesen der Tragödie bezeichnet und er tut sich bei jedem Schritte der Handlung ebenso im höchsten Sehnen wie im tiefsten Verschulden der Helden kund; denn auch bei dem Zweiten fühlen wir oftmals nicht bloss seine Schwäche, sondern mit ihr die Jämmerlichkeit und Niedrigkeit der Welt, welche einen reinen, edlen Willen herabzieht[2]).

Es ist der Pessimismus, um das geläufige Schlagwort für die schlichte Wahrheit nicht zu verschmähen, so weit er auf das Erdenleben Bezug hat, jedenfalls die eigentliche Weltbetrachtung für die herbe Wahrheitsstrenge der Tragödie. Wie weit die von Lüge und Schein entstellte Welt der blutbesudelten Erde mit Selbstsucht und Ungerechtigkeiten, Gewalttaten, Grausamkeiten, Gewissenszwang, mit der endlosen physischen Not und Ohnmacht, die edelste Anlagen fesselt, vom Ideal abstehe, das verhehlt sich selbst der geistig Blindeste nicht. Gleichwol will die Tragödie nichts weniger anpreisen als eine schwächliche Nachgiebigkeit gegen die Mängel der Welt und eine tatenlose Feigheit. Vielmehr ist sie ja, wir sagten es schon, die Kunst, welche die Kraft, die gewaltigste Innenkraft der Seele, die Erhabenheit des Geistes über Stoff und Sinne zur Anschauung bringt. Sie schildert das unnachgiebige feste Ringen einer grossen Seele mit verzweifelten

---

[1]) „Über die dramatische Poesie" Eine akademische Festschrift. Basel 1838.

[2]) Nichts ist wunderlicher, als dass G. Günther der Tragödie diesen Widerstreit absprechen will, obschon er an manchen Helden, deren ganzes Sein in diesem Gegensatze sich ausdrückt, wie an Hamlet, Faust, auch Posa, allein sein Wesen hätte erkennen sollen. Was aber soll man gar dazusagen, dass Günther, nachdem er hundert Male versichert hat, dass das Gleichgewicht zwischen Schuld und Strafe das Wesen des Tragischen sei, und darüber hauptsächlich sein Buch handelte, plötzlich sagen darf, der Schwerpunkt der Tragödie sei nicht im Ausgange zu suchen, der nur der poetischen Gerechtigkeit halber da sei, sondern in den vorausgegangenen Kämpfen?! Gleich als ob das eine ohne das andre, auch wenn wir jenes Gleichgewicht unbedingt ablehnen, nur gedacht werden könnte.

Lagen und Geschicken und mit dem Widerstande der Welt, bis entweder ihr reines Element sich scheidet von den rohen Erdelementen, die mehr oder minder ihre Reinheit oft schon befleckten, oder bis giftiger irdischer Samen in ihrer aussergewöhnlichen Fantasie und Willensstärke einen Boden gewinnt, in dem er zu dämonischer Wildheit aufwachsend jede menschliche Ordnung und jedes Rechtsgefühl der Erde in die Schranken ruft. Denn die Erdenwelt trotz allen Siegen des Schlechten ist nichts weniger als etwa das Chaos. Sitten und Gesetze erhalten ihr Völkerleben auf sicheren Bahnen und Gemüt und Geist suchen und finden Licht in den Wahrheiten der Wissenschaft und Kunst, in Religion. Das Ideal ist dem Erdensein nichts weniger als fremd, wie eben auf das Klarste die Tragödie bestätigt. Den strahlend hellen Schimmer des Ideals, angedeutet schon in allem Licht und Schönheitsglanze der sinnlichen Natur, zeigt sie gerade so schmal und so breit, wie er gleichsam durch die geöffnete Spalte einer Tür hereinbricht in das Erdendunkel. Sein ewiges Licht lässt uns das Finster unsrer Nacht um so trauriger fühlen, ihr Schwarz macht dies Licht desto wundervoller erscheinen, ob es auch nur karger Abglanz des Göttlichen sei. Im Widerspiel der Gegensätze beruht also hier die Macht der Wirkung: je düsterer, niederer, trauriger der Dichter die den Helden umringenden Erdenschicksale abbildet, desto besser genügt er seinem Kunstzwecke; denn desto gewaltiger, höher, gottähnlicher kann er die Seele zeigen, die siegreich diesem Dunkel entsteigt, seinen Versuchungen und Angriffen den Rücken wendend und trotz dem äusserlichen Erliegen alles Irdische überragend.

Und wenn eine starke Seele berückt und durchglüht wird von den Erdengewalten wie von Feuerwein, auch dann kann sie sich noch hoch erhaben zeigen über allem Irdischen, unbeugsam standhaltend in dem, was selber keinen Bestand hat, unentwegt auf der eingeschlagenen dämonischen und verderblichen Bahn der Verführung und trotzig den Rächern die Stirn bietend sogar im Augenblicke des Endes. Trunken ist solche Seele und krank, aber sie verrät uns dennoch eine ungeheure Kraft, die unbegreiflich mächtiger ist als das Irdische, das sie verlockte, und mitten im Sinnlichen ihre ewige Abstammung beweist. Auch im granitenen Selbsttrotz des dritten Richard und Macbeths liegt ein Teil von erhebender Versöhnung. Wenn diese andrerseits in der Niederlage dieser Helden gegen das von ihren Gegnern vertretene sittliche Recht beruht, bricht sie nach unausgesetztem namenlosem Unrecht nicht etwa herein als die immer und allerorten siegende Gerechtigkeit, sondern glänzt eben nur in das

Erdendüster hinein wie jener erwähnte Strahl ewigen Lichtes, der durch den schmalen Spalt der Türe einfällt, darum freilich desto leuchtender und heller.

6. Versöhnung und Erhebung. Der irdisch glückliche Ausgang.

Versöhnung und Erhebung des Schlusses darf nun in keinem Falle so verstanden werden, dass zuletzt mit einigen Worten etwas Tröstendes und Erlösendes gesprochen werden soll von den Helden selbst oder von anderen Personen. Solche Reden können sehr am Platze und wahrhaft befreiend sein; aber sie sind es nur, wenn die Versöhnung und Erhebung schon durch das ganze Stück, vornehmlich durch die Haltung des Helden, seine Kraft und Grösse vorbereitet worden ist. Dabei beziehe ich mich auf das in der Einleitung über die einheitliche dramatische Wirkung Gesagte. Die mächtigste Versöhnung im Drama ist die Grösse und Hoheit des Helden. Schwer und tief sehen wir ihn leiden, aber gerade dabei gewahren wir eine Kraft und Erhabenheit in ihm, die nicht vom Staube herrührt, an die das noch so furchtbare Leid und der Tod nicht hinanreicht. Furcht vor dem Tode sogar kann, wenn er in einer grässlichen und dem Adel der Helden abscheulichen Form auftritt, wie wir aus den Beispielen Egmonts und Homburgs wissen, einen Gegenstand der Tragödie bilden; doch lehren die nämlichen Fälle, wie erhabenen Sinnes schliesslich diese Helden dem Tode ins Antlitz blicken. Wenn Romeo selig „im Kusse stirbt", wenn Horatio von Hamlet sagt, dass „ein edles Herz breche und Engelzungen ihn zur Ruhe singen", wenn Maria Stuart fühlt, wie „den Tiefstgesunkenen das letzte Schicksal adelt und die frohe Seele sich schwingt zu ew'ger Freiheit", wenn Johanna „den Schmerz kurz und die Freude ewig nennt", so ist das alles nur darum schön und erhebend, weil es sich ursprünglich echt und wie von selbst aus sämtlichem Vorhergehenden ergiebt. Ebenso Macbeths oder Richards Todestrotz. Es ist auch keineswegs immer nötig, dass die Helden beim Untergange uns ihrer Todesfreudigkeit versichern; es ist genug, wenn wir nach der ganzen Lage und der Verfassung ihres Innern, um die es sich vor allem handelt, ersehen, dass für sie der Tod kein Übel, sondern Rettung und Wohltat bedeute, der „heilende Arzt sei", als welchen ihn die alten Tragiker mehrfach anrufen lassen. Ein solcher ist er offenbar für den mit der Welt zerfallenen, innerlich blutenden Hamlet, obwol er ihn „den grausen Schergen" nennt, „der schleunig verhafte", was er nicht ohne bittere Ironie spricht im Vergleich mit seinem eigenen traurigen Zaudern. Wenn er aber auch endlich seine

Rache, wie es ihm ja glückt, vollbracht hat, würde Erdenglück der Balsam nicht mehr sein, der diese zermarterte Seele heilen könnte. Wie bei Hamlet, den freilich eine bange Todesahnung vorbereitet („Bereit sein ist alles“), ist der Eintritt des Todes nicht selten zu plötzlich, was sich übrigens mehr aus den inneren Bedingungen der Dichtung denn aus äusserlichen rechtfertigen muss, als dass überhaupt längere Gefühlsäusserungen der Helden noch am Platze wären. So überfällt Fiesco ein jähes Verderben, das aber, wenn in irgend einem Falle, hier zum „rettenden Arzte“ wird, um diesen kranken und von eigner Herrschgier gequälten Geist, der Liebe und Freundschaft und alles der einen Leidenschaft aufopferte, der noch ertrinkend als „Genuas Herzog“ die Stadt nm „Rettung“ anruft, in anderer Weise zu retten. Und wie sinnvoll lässt Schiller Wallenstein vor seinem gleichfalls jähen Ende sagen, dass durch Maxens Verlust „die Blume aus seinem Leben hinweg sei“ und dass „kein Glück ihn mehr so freuen würde, wie ihn der Schlag geschmerzt habe“. Damit ist vorweg die Möglichkeit abgeschnitten, trotz seiner erheblichen Schuld, die seinen Mord verursacht, diesen letzteren im Gedichte nur als Strafe zu empfinden.

Wo ferner ein glücklich irdischer Ausgang der Tragödie die vollständigste Versöhnung herbeiführt, darf diese freudige Erhebung nach vorausgegangenen schweren Bedrohungen nicht abgerissen und roh für sich stehen, sondern ihren wirklich erhebenden Eindruck gewinnt sie erst dadurch, dass über die Helden, die Rettung und Gnade gewinnen, nicht bloss diese, sondern mit ihr zumal eine lange ersehnte strahlende Segensfülle hereinbrechen muss, deren sie in ihren Seelenkämpfen sich vollauf würdig gezeigt haben. So bei Iphigenie, Tell, Homburg. So ist es auch durchaus der Fall in den Schauspielen, in denen Shakespeare sein Lieblingsmotiv der Gnade walten lässt, (Cymbelin, Wintermärchen, Mass für Mass); aber er dehnt dies Motiv der Gnade, abgesehen von den Helden der Stücke, auch auf andre höchst unwürdige Personen aus, (Kaufmann von Venedig, Sturm; im Cymbelin auf Jachimo u. s. w.) was für die gleich folgenden Betrachtungen wol festzuhalten ist. — Aristoteles wollte der Tragödie mit glücklichem Ausgang keinen recht hohen Wert zugestehen und auch Schiller spricht einmal aus, dass in Wahrheit für das ernste Drama nur der Abschluss mit dem Tode genüge. Für die Berechtigung dieser Abart wird allerdings dies die Bedingung sein, dass die bedrohenden Gefahren wirklich furchtbare sind und Erschütterungen hervorrufen, die bis zum Grunde das Gemüt des Helden bewegen und enthüllen. Eine beliebte Art, die im besonderen Sinne sich Drama

nennt mit bürgerlich gemütlichem Anstrich, wovon uns manche talentvollen Verfasser, wie Iffland, Raupach, Ch. Birch u. s. w, ein reichlich Teil bescheerten, und womit, was viel schlimmer, der Tragik die Spitze abbrechend, überschätzte Ausländer mit „Stützen der Gesellschaft" „Volksfeind" u. s. w. sich bei uns Eingang verschafften, hat von dem hohen Gehalt, den die dramatische Kunst bedingt, nichts. Die Zahl der Tragödien mit glücklichem Ausgange oder sogenannten Schauspiele von echter Art ist gering und dies zeigt schon, dass nur in besonderen Fällen, von denen er seinem Empfinden genaue Rechenschaft schuldet, der Dichter diese Dichtart mit Glück anwenden wird.

7. Offenbarung der Seele in ihrem ganzen Reichtum und ihren edlen Kräften. Niedrige Charaktere. Selbstmord.

Nicht Strafe noch Niederlage ist es, was das Absehen der tragischen Dichtkunst sein soll, sondern das Gebilde der Menschenseele, wie es sich nach seiner Doppelnatur unter den Bedingungen des Erdenseins darstellt, mannigfaltig und immer möglichst tief eindringend und bedeutungsreich sich enthüllen zu lassen, das ist ihr Beruf. Weil eben die Grenzlinie des Todes diese Doppelnatur, diesen Riss in uns am Kenntlichsten macht, darum stellt sie ihn im Angesichte des Todes und im Tode selber dar. Sie gerade belehrt aber mehr als jegliche andere Kunst uns darüber, dass das Menschliche, das der Künstler zum Ausdrucke bringen soll, wahrlich nicht, wie die sogenannten Realisten von heute meinen, vorzugsweise in der Schwäche, Niedrigkeit und vertierten Selbstsucht unsres Geschlechtes, sondern unweigerlich auch in der Hervorkehrung der hohen Vernunftgaben, mit denen vor andern Geschöpfen uns die Natur gesegnet hat, ja dass es ganz hauptsächlich in Konflikten besteht, indem der Held entweder mit sich oder der ihn umgebenden Welt in Zwiespalt gerät, wobei als Grenzlinie des Erdenlebens der Tod wieder den allerwichtigsten Bestandteil ausmacht. Aristoteles, der grosse Realist des Altertums, der wie kein andrer seinen Sinn für alles Tatsächliche geöffnet hielt, verkannte diese Grundbedingungen keinen Augenblick und forderte, dass die Charaktere der Tragödie edler seien, als die des gemeinen Lebens, dass bei einer Mischung von guten und schlimmen Eigenschaften, welche er empfahl, sie „eher besser, als schlechter" seien und mit ihren Schwächen und Lastern ausgleichend sich Tugenden und Trefflichkeiten verbinden sollten. Und wie könnte es anders sein? Nicht vergebens hat die Tragödie in der Darstellung des Menschlichen vom Epos einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan,

indem sie von der geistbelebten Menge, in deren Wechselverkehre dort das Menschliche sich kundgab, nunmehr zum kraftvoll zusammengefassten inneren Geistesleben der einzelnen sich wandte, von denen sie in Typen grosser Helden und in anderen wichtigen Typen des Volkslebens eindrucksmächtige Bilder entwarf. Damit ward die Zusammenfassung eine noch weit fester gespannte; für die leichtere Ergötzung reizvoller Vielheit erhalten wir die schwerstgehaltige sinnbildliche Einheit, einen in einer Handlung als Hauptgestalt bedeutungsvoll von anderen Gestalten sich abhebenden Charakter und in ihm das Menschliche überhaupt in vielsagendem Bilde. Daher ist es weitaus nötig, dass sich das Dargestellte solcher Mühe verlohne, dass das Gehaltvollste und Bedeutungschwerste der Menschenseele und des Erdenlebens in ihm gesammelt erscheine. Das schlechthin Hohle, Nichtige, Erbärmliche eignet sich in seltenen Fällen und dann nur bei Nebenpersonen für das ernste Drama.

Solche ohnmächtigen „Insektenseelen“, die, je gewisser ihre blöde Weisheit die Welt in der Hand zu haben vermeint, desto ärger sich täuschen, sind das „Gehirnchen“ Marinelli, der seelenlose Höfling, und der Schreiber Wurm, jener „konfiszierte, widrige Kerl“, dem nichts glaubwürdig ist als Bosheit und Falschheit. Wol zu beachten ist, dass wir den Untergang von beiden im Stücke nicht erleben und schlechterdings trägt auch niemand Begehr nach solcher unpoetischen Anwendung der „poetischen Gerechtigkeit“, was aber für den richtigen Begriff derselben nicht zu übersehen ist. Wurm wird, wie wir hören, mit dem Präsidenten „auf das Blutgerüste steigen“, wenn es dazu kommt; Marinelli aber wie der Prinz von Guastalla, die in schwerste sittliche Schuld Verstrickten, bleiben unversehrt, während Emilia Erlösung und Entsühnung im Tode sucht und findet. Kann Kleists Kunigunde von Thurneck treffender gerichtet werden, als mit dem einen ihr zugeschleuderten Worte „Giftmischerin“? Mit Verachtung lässt der Dichter oft am Liebsten solche Personen ganz fallen und ihre eigene Nichtswürdigkeit und Verkommenheit scheint ihre schlimmste Strafe. Würde Shakespeare die in Aussicht gestellte Züchtigung von Don Juan in „Viel Lärm um Nichts“ wirklich vorführen, so wäre der fröhliche Schlusseindruck seines Lustspieles verdorben. Ein entmenschter Schurke zu sein ist auch Jagos schwerste Strafe und der Dichter kann sich begnügen, eine andre rächende Vergeltung in seiner Abwesenheit ganz flüchtig ankündigen zu lassen, wogegen es uns nicht erspart bleiben darf, den gewaltsamen Tod der reinen Desdemona und des hochherzigen Mohren auf der

Bühne anzuschauen. Jago[1]) aber ist keine solche geistige Null wie die oben Genannten und man kann ersehen, dass nicht einmal solche Schuldige, die mehr als bloss nichtige Charaktere sind, immer mit dem Tode betroffen werden. Einzig in Gewissensfoltern äussert sich die Vergeltung für Elisabeth und Leicester, nachdem zuvor deren schlechte und leichtfertige Motive dargelegt sind. Der furchtbare Ehebruch Isabellas, deren angeborne hohe Gesinnung sich in blinde Nachsicht gegen sich selbst und ebenso blindes Vertrauen auf das Glück verirrt, findet ihre Strafe, als sie vor den Leichen beider Söhne mit der Tochter allein lebend zurückbleibt. Das ist keine blutige, aber eine viel grausamere Busse, als es der jähe Tod gewesen wäre. Gessler dagegen, als den Tyrannen eines ganzen Landes muss, damit die Befreiung der Schweiz gelingt, die Todesrache ereilen, welcher er trotzte. Mit leiser Andeutung des gefolterten Gewissens begnügt sich Schiller wieder bei Oktavio Piccolomini und lässt Buttler, dessen Werkzeug, nachher ganz bei Seite liegen, wie es gewiss am Platze ist im Vergleich zum Helden der Tragödie, der Widerstand und Rache jener Personen durch die eigene Schuld heraufbeschworen hat, aber in seinen Fehltritten wie in seinem edlen Wollen uns ungleich anders als jene fesselt. Goethes Adelheid von Walldorf ist in der ersten Fassung des „Götz", wo sie als Buhlerin jedes Mannes sich zeigt und nach dem Verlobten Marias dann auch deren Gatten, den braven Sickingen, berücken muss, wo sie ohne Bedenken erst Weislingen und darnach auch Franz ihr Gift mischt, eine, wie wir meinen, für die Kunst einseitig rohe Gestalt, ob sie im Leben auch durchaus möglich und wahr sei. Wir wissen, dass wir uns hier im Widerspruche zu andern Beurteilern befinden, aber nicht zum Dichter, der mit bester Einsicht und Absicht, indem er Geist, Glanz und Anmut ihres Wesens später erhöhte, auch das Menschliche dieser Gestalt bedachte und für ihr süsses Spielzeug, den von ihr verführten Knaben, deutlich mehr und mehr eine Herzensneigung Adelheids durchbrechen liess. Als ihr Ehrgeiz sich um einen mächtigen Fürsten bemüht, gesteht sie sich ein, dass sie jenem Knaben gut sei. Und wie trifft sie die Rache? Das Gespenst des Vehmrichters, mit der Goethe ihr Gewissen martern lässt, nachdem sie eben den geliebten Franz in die Nacht zum „traurigen Geschäfte" und zum eigenen Verderben entliess, ist, wie uns

[1]) Die Charakteristik Jagos ist Gervinus in seinem „Shakespeare" besonders gelungen. Er zeigt, wie dieser Charakter in gekränkter Eigenliebe sich unablässig selbst zum Unglauben an alles Edle spornt und erst dadurch zu einer sittlichen Hohlheit gelangt, die nach allen Scheinerfolgen ihn zum Sturze bringt.

bedünkt, eine schwerere Vergeltung, als die hernach durch den wirklichen Vehmrichter zu vollstreckende Erdrosselung, mit welcher allein der Dichter in der ersten Fassung zufrieden war und bei der gänzlichen Gemütsleerheit der ursprünglichen Adelheid auch eher zufrieden sein konnte. Das Beispiel belegt, wie jegliches Verhängnis, Leid und Tod nebst sämtlichen näheren Umständen auf das Feinste nach Massgabe jedes Falles vom Gefühle des Dichters besonders ersonnen werden.

Viel hat man über die Schuld von Romeo und Julia gestritten und, um den Dichter von Willkür frei zu sprechen, hat man jenen eine Durchbrechung des allgemeinen Sittengesetzes zur Last gelegt. Beide Liebende spielen freilich in einer den Sternen Trotz bietenden Verwegenheit mit dem Tode, bis er sie wirklich in seine eisigen Arme nimmt. Wer trotzdem möchte sagen, die beiden hätten anders handeln und mit Ergebenheit auf ihr Liebesglück verzichten müssen? Ist denn in ihrem Tun nicht auch eine sittliche Macht erkennbar, welche sie alle Erwägungen der fügsamen Geduld überspringen heisst? Ist die Liebe in ihrer himmelan reissenden Gewalt nicht eine solche sittliche Macht und ist sie es hier nicht um so mehr, wo sie anstatt des frevelhaft unnatürlichen Hasses zweier Häuser Frieden spenden will? Diese Liebenden würden, wenn sie anders handeln könnten, nicht mehr die Liebenden sein, deren Liebesfülle alles bewältigt. Dass an sich der Selbstmord, obschon er nach seinen Beweggründen verschiedensten Beurteilungen unterliegt, dem reinen Sittengesetze nicht entsprechend sei, verkennen wir garnicht; aber er ist doch, wenn hier von Schuld und Sühne die Rede sein soll, zugleich immer schon im Gedicht das Letzte und zwar in verstärktem Masse; denn er wendet sich, wie der vollzogene Selbstmord überhaupt, viel mehr an unser Mitgefühl, als an das Gericht, zu welchem kein menschlicher Blick ausreicht. Nicht also nach dem Verhältnisse schwerer Verschuldungen ereilt etwa die Liebenden die Todesstrafe wie ein Hochgericht, sondern den Tod erleiden sie, weil sie im Überspringen aller irdischen Rücksichten allerdings das Leben unrettbar verwirkt haben. Mit dem Scheine des Todes spielend, verfallen sie dem wirklichen Tode. Ihre Schuld am Untergange ist nicht zu bezweifeln, insofern sie durch eignes freies Handeln sich ihn somit selbst bereiteten, aber todeswürdigen Frevel haben sie nicht begangen; ihr Weltvergessen, Romeos Trotz und Vermessenheit sind menschliche Leidenschaften mit jenem Zoll an das Irdische, ohne welchen doch aber die irdisch-himmlische Glut ihrer Liebe garnicht vorhanden wäre. Es ist diese Tragödie im Besonderen die Verherrlichung der Liebe, wie sie das

Altertum so nicht kannte, und, wer anstatt dessen nichts als eine sich gleichstehende, genau abgewogene Schuld und Strafe darin erblickt, der ist nicht fähig, ihren Gehalt zu schätzen.

Im Selbstmorde ist unmittelbar die Verwirkung des Lebens mitenthalten und es kommt nur darauf an, dass die Antriebe zu demselben verzweiflungsvoll und furchtbar genug seien, um ihn zu erklären, wie das bei Aias, Othello, Don Cesar der Fall ist. Das Gewicht der Schuld ist bei diesen drei Helden jedenfalls verschieden und lässt sich bei Cesar sicherlich als das schwerste erkennen; aber alle drei sind überaus leidenschaftsvolle Naturen und der Selbstmord steht bei ihnen im Verhältnisse zu ihrem ganzen vorherigen Tun. Er wird zur Sühne weit mehr in dem Sinne, dass durch ihn, wäre er selbst ein neues Vergehen, die Helden von der Gewissensqual ihrer eignen früheren Vergehungen erlöst werden, als dass die Bestrafung ihrer Schuld uns Genugtuung verschaffte. In dieser Hinsicht ist er für unsere Erörterungen von sehr erheblichem Belange. Anders freilich ist die Sachlage bei Ferdinand in „Kabale und Liebe", der nicht im Bewusstsein begangener Schuld, sondern in übermässigem Seelenschmerze wegen der vermeintlichen Untreue der Geliebten Mord und Selbstmord verübt. Ausser der Schändlichkeit andrer ist seine eigene Leichtgläubigkeit an dieser Verzweiflung und an der letzten Wendung Schuld und Luise, die diesem Manne sich ohne Rückhalt anvertraute, wird mitfortgerissen von seinem Schicksale; wer aber könnte hierin eine sittliche Züchtigung der beiden Liebenden erblicken, die im innersten Herzen rein wie ihre Liebe selbst sind und fremder Niedertracht zum Opfer fallen? Ja, der Dichter hat über die Sterbenden noch eine Art Heiligenschein gewoben, indem Luise, so wie „der Erlöser sterbend vergab", nicht nur Ferdinand, sondern auch seinem Vater verzeiht und dann diesem mit dargebotener Hand der Sohn das Gleiche vergönnt. Wie „Romeo und Julia", so ist dies Stück eine Verherrlichung der Liebe, die, wie dort dem ausgearteten Hasse der Familien, hier der verabscheuenswerten herzlos kalten Kabale in edelstem Lichte gegenübersteht.

8. Leiden und Busse.

Sonderbar genug nun, dass, wenn wir manche Helden Seelenqual erdulden sehen, die wol schlimmer als der Tod sind, es trotzdem dann nicht Brauch der Kritik ist, nach ihrer Schuld zu fragen; ja, G. Günther hat sogar das Dogma aufgestellt, dass nur der Tod, nicht aber Leiden eine Schuld voraussetzen lassen müssten[1]). Denke man nur

[1]) Es tut uns leid, gegen dieses Buch uns immer wieder von neuem wenden zu

an den schnöde verlassenen Philoktet, an Iphigenie, die den wiedergewonnenen Bruder opfern soll, oder an Tell, der auf das Haupt seines Kindes schiessen muss und in Bande geworfen das Letzte für die Seinigen zu befürchten hat! Was König Lear zu erdulden hat, ist es denn nicht so furchtbar, dass gerade der Tod mit Recht als Befreiung seiner Qualen anzusehen ist? Ist es doch dies, was Albanien vor seiner Leiche ausspricht.

Eine Wahrnehmung indes giebt es, welche sehr angetan scheint, die angeführte Meinung zu bekräftigen, obwol sie bei schärferer Untersuchung dieselbe keineswegs bestätigt. Ist nämlich der Tod, wie dargetan, in der Tragödie stets ein durch das eigene Handeln der Helden vorbereitetes und verschuldetes, wenn nicht geradezu gewolltes, ersehntes Verhängnis, so trifft das für Leiden zwar auch oft, aber durchaus nicht jedes Mal zu, wie z. B. Iphigenie an den ihrigen sicherlich unschuldig ist, welche nur dazu dienen, die ganze Lauterkeit und Schönheit ihrer unter Prüfungen ringenden Seele zu enthüllen. Die Ursache dieses Unterschiedes ist darin zu finden, dass Leiden, ganz als solche aufgefasst, nicht selten jenen Teil der Handlung einnehmen, den wir als vollkommen ausserhalb der Willenstätigkeit des Helden liegend, aber doch als entschieden schicksalsmässig oben in seiner Unentbehrlichkeit darlegten, wogegen der Tod, wie wir ebenfalls erörterten, in seiner wichtigen Stellung als Abschluss der ganzen Handlung seinen Anteil an derselben unmittelbar aus Geist und Sinn des Helden beansprucht, welchen ferneren Anteil an ihm auch fremde Willensmächte haben mögen. Es ist nur eine andre Frage, welchen Teil das Selbst an einem Vorgange habe und inwiefern wir diesen als Busse zu betrachten haben. Bei Beantwortung des Zweiten muss ganz entschieden ausser der eignen Veranlassung gehörig die Bedeutung des Geschickes erwogen werden.

Gleichwol giebt es einen Helden, bei dessen unendlich gequältem Dasein jeder nach einer Verschuldung fragt; das ist der berühmteste Held der antiken Tragödie, Ödipus. Dass keine sittliche Schuld vorliegt, die zu seinen scheusslichen Qualen irgendwie im Verhältnisse steht, was im Eingange vom „Ödipus in Kolonos“ der Held auch selber aussagt, sollte ohne Weiteres klar sein, wie nicht minder die Tatsache, dass nichtsdestoweniger Ödipus als der eigene Urheber seines grausamen Geschickes anzusehen ist, und dieses Zweite ist es, worauf es allein ankommt; denn an Stelle des Todesverhängnisses ist es sein im Zusammenhange mit grauen-

müssen, das, wie wir gern anerkennen, trotz vielem Angreifbarem auch Anregungen und Belehrungen bietet, denen wir in einer besonderen Kritik Gerechtigkeit nicht versagt hätten.

haften Schickungen eintretender Sturz, was den Abschluss der ersten Tragödie des Sophokles bildet. Und warum ist Ödipus selbst an seinem Lose schuld? Um das einzusehen, muss man sich genau erinnern, wer denn dieser Ödipus sei. Er ist es, der allein die Rätsel der Sphinx lösen konnte, er, der mit seinem Scharfsinn ein Volk errettete und dann mit Weisheit und allen hohen Gaben beglückte. Eben dieser und derselbe Ödipus hat von der Pythia ein Rätsel über sein eigenes Leben vernommen, das ihm eine düstere Zukunft vorherverkündigt, und durch den Mund eines trunkenen Mannes ist ihm die Enthüllung geworden, dass er nicht der Sohn seiner angeblichen Eltern sei. Nachspürend nun auch dieses Rätsel durch Entdeckung seiner wahrhaften Eltern zu lösen und damit die Sphinx, welche auf ihn lauert, gleich der andern in den Abgrund zu schleudern, dazu hat er Bedachtsamkeit und Stärke nicht. Blindlings kann er töten, obschon er gehört hat, welch ein Verhängnis an den Schlag seines Armes gebunden war; unbedacht im Rausche vermeintlichen Glückes kann er freien, obgleich er gewarnt war, welch eine Ehe seiner harrte! Das Orakel und seine Bedeutung haben wir dabei mit dem frommen Sinne der Alten als das Heilige, nicht mit moderner Klugheit als Kuriosum zu betrachten. So ist Ödipus, dieser Sterbliche von höchster Geistesvollendung, trotz welcher er schwach und blind bleibt, — seine nachherige Blendung ist wie die von Shakespeares Gloster im „Lear“ von deutlicher Sinnbildlichkeit — doppelt blind und schwach in seiner Vermessenheit gegenüber den Göttern. Edel ist er, der „beste Mann“, wie ihn der Chor nennt, gehoben von einem Kraftgefühle, das alle, Volk und Stadt, beschirmen will und kann. In solchem hilfsmächtigen und hilfsbereiten Geiste tritt er gleich im Beginne des Stückes vollbewusst den von der Pest Rettung erflehenden Greisen entgegen und ein wichtiger Zug zum Gesamtbilde würde fehlen, wenn wir diesen Eingang entbehrten. Ödipus wäre dann nicht der Gottähnliche, der in übergrossem Bewusstsein den leisesten Angriff gegen sein unantastbares Selbst dem Seher mit frevelnder Schmähung des Göttlichen vergilt! Dass er also unbewusst sündigte und unschuldig leidet, wie er versichert, ist durchaus richtig, wenn man bloss den allgemeinen ethischen Massstab anlegt; aber sein Unglück erscheint trotzdem nicht willkürlich und roh, weil er gemäss seiner ausserordentlichen Natur, wenn irgend einer, dasselbe zu vermeiden berufen schien und es doch nicht vermied.

Der Prometheus des Äschylus hat bei sonstigen Verschiedenheiten mit diesem Ödipus in seiner erbarmenden Hilfsbereitschaft für die Menschen die grösste Ähnlichkeit und auch bei ihm ist, obschon er

nachher erlöst wird, die Schuldfrage aufgeworfen worden. Ein ethisches Verschulden, welches solche Martern verdient, ist bei ihm so wenig wie bei Ödipus vorhanden, aber Schuld an seinem Leiden hat auch er, indem er wie Antigone Heiliges um des Heiligeren willen verletzt und aus Erbarmen für die Sterblichen gegen Zeus sich auflehnt [1]).

10. Unverdientes Leiden. Grosses Vergehen.

Ganz und gar irrig ist es, eine andre nnd echtere Tragik, als bei Sophokles, bei Äschylus zu suchen und bei diesem das Gleichgewicht von Schuld und Sühne in jener schon von uns zurückgewiesenen gänzlich unpoetischen Voraussetzung anzunehmen, wie Günther es tut. Das Elend von Xerxes, den Untergang von Eteokles und Polyneikes, von Agamemnon, Klytämnestra möge man als Beispiele schwerer Vergehungen gelten lassen; das Leid der Danaiden, Orests, der, von den Erinyen verfolgt nach dem vom Gotte gebotenen Muttermorde, das Äusserste erduldet, bis er ähnlich dem gequälten Prometheus entsühnt wird, Prometheus selbst, die Hinschlachtung Kassandras sind genug Belege gegen Günthers Behauptung.

Immer gebe man zu, dass Aristoteles den ihm ferner gerückten Äschylus, namentlich hinsichtlich seiner trilogischen Komposition, nicht genug verstanden und gewürdigt habe, dass seine in der Poetik niedergelegten Bestimmungen für die Tragödie auf Äschylus ganz dieselbe Anwendung finden, wie auf die späteren Tragiker, bleibt deshalb doch unanfechtbar. Ein Hauptgesetz aber bei Aristoteles lautet, dass die Helden der Tragödie „unverdient“ leiden sollen, und damit wird der Begriff der Busse für eine straf- und todeswürdige Verschuldung unzweideutig abgelehnt, was durch kein Hin- und Herdeuten wegzuleugnen ist. Und was soll es bedeuten, wenn daneben Aristoteles „irgend ein grosses Vergehen“ des Helden fordert zur Begründung des Schicksalswechsels aus Glück in Unglück, welchen er als Kennzeichen der rechten Tragödie nennt?[2]) Wir haben allen Anlass, den Sinn dieser Worte

[1]) Nach Günther vertritt Prometheus die Obmacht des „unumstösslichen Rechtes“ und ist dennoch, weil er gegen Zeus ungehorsam ist, der sündhafte Frevler. Wer hilft aus? Und wie durfte Günther nach seinem erwähnten Lehrsatze über die Verschiedenheit von Leiden und Tod überhaupt nach einer Schuld des Prometheus suchen?

[2]) Wenn auch der Tod in der Regel mit diesem Schicksalswechsel verknüpft ist so war er es bei den Griechen nicht immer, wofür „König Ödipus“ und „Prometheus“ Belege sind. Andrerseits werden die Werke mit glücklichem Ausgange, die unserem Schauspiele entsprechen, wie Philoktet, der gelöste Prometheus durch diese Bestimmung ausgeschlossen.

auf das Genaueste abzuwägen, um sie nicht falsch zu erklären. Es ist kein Zweifel, dass den Alten der Begriff der individuellen Willensfreiheit und Verantwortlichkeit, der Sünde und Busse in der ernsten Strenge, in welcher ihn das Christentum ausgebildet hat, nicht geläufig war. Bei ihnen war der Staat alles und der einzelne galt ihnen nur, insofern er für Volk und Staat Bedeutung hatte. Auf diesem Grunde hat sich ihre Ethik aufgebaut und die höchsten dem Allgemeinwohle dienenden Tugenden, wie die Gerechtigkeit, finden bei Aristoteles keine religiösmenschliche, sondern eine politische Begründung. Wenn nun von einem „grossen Vergehen" bei den Griechen die Rede war, so war es selbst in privaten Fällen zunächst immer die Gesamtheit des Staates, gegen welche gesündigt wurde, sodann dachte man dabei an Ausschreitungen gegen die durch den Staat vertretene Religion. Nach diesem Maassstabe, nicht nach dem des eigenen persönlichen Gewissens ist das „grosse Vergehen" somit, auch wo es an den Gesetzen der Familie rüttelt, als Eingriff in die allgemeine Ordnung der Dinge zu verstehen. Kurz und gut, die Auffassung war eine mehr nach aussen gewandte, praktische, der Betrachtungsweise des öffentlichen Rechtswesens näherstehende als bei uns, die wir viel peinlicher die inneren Seelenvorgänge abwägen. So ist Antigones Auflehnung ,gegen Kreon, nur äusserlich betrachtet, gewiss das schwerste Vergehen, dessen sich ein antiker Mensch schuldig machen konnte! Im bürgerlichen Sinne wurde es verdientermaassen mit dem Tode bestraft und doch ist dieser Ausgang nach der Seelenschilderung des Sophokles in Übereinstimmung mit den Gesetzen des Aristoteles ein „unverdienter". Beweis genug, dass selbst ein so grosses äusseres Vergehen, wie es hier vorliegt, nicht den Maassstab für die Schuld in der Tragödie abgab, dass die dramatische Kunst, deren eigentliches Richtziel noch mehr als das einer andern Kunst Offenbarung des vollkommenen Innerlichen ist, mit ahnender Fantasie und Gefühlsweite dem Leben vorauseilte. Dass es gerade eine Frau war, welche ein solches Verbrechen begieng, machte dasselbe für die Anschauung des Staates wol einerseits um Vieles schlimmer, andrerseits verzeihlicher dem Gefühle, weil die höheren sittlichen Rechte der Familie und der einzelnen im Vergleiche zu dem an den Staat gefesselten Mann vom Seelenleben des Weibes am Schönsten gewahrt werden. Kaum ein Drama spricht beredter für die fortschreitende Verinnerlichung der Poesie und der Menschheit als „Antigone". Diesen freien und herrlichen Ausblick lasse man niemals sich durch die enge und unwahre Schablone der Schuld- und Straftheorie verkümmern! Sie passt nicht weder für den starken Lebens-

drang der alten noch für das weite Leben der neuen Kunst. Nicht als Schuldige und Übeltäter wegen eines „grossen Vergehens", sondern, ob auch schuldig, doch als Vertreter eines höheren Rechtes und also trotz einem „grossen Vergehen" kann die Tragödie ihre Helden wählen; doch weil der Gegensatz des höheren Rechtes zum „grossen Vergehen" für die lebensvolle Tragik ein wesentlicher ist, wählt sie die Helden ebenso trotz dem „grossen Vergehen" wie wegen desselben. Das Höhere, das ungeachtet des Vergehens in den Helden lebt und überragend es tilgt, gewinnt so meist eine noch weit grössere Bekräftigung. Und wie in diesen Fällen brach überall, auch wo wirkliche Freveltaten der Helden dargestellt wurden, die weitherzige menschliche Auffassungweise der Kunst durch enge äusserliche Vorurteile hindurch.

Hinzuzufügen ist, dass auch jedweder Fehltritt gegen die Götter wie z. B. die Schmähung der Orakel und des Sehers durch Ödipus unwillkürlich dem altgriechischen Publikum, schon rein äusserlich betrachtet, als ein solches „grosses Vergehen" galt und ohne Zweifel eine ganz andre Wirkung tat, als vor unsern Lesern und Hörern.

Wenn Aristoteles für den Helden weder Laster und Bosheit noch die blosse Tugend angemessen findet, so gieng er bei diesen Bezeichnungen höchst wahrscheinlich auch von der Anschauungsweise seiner Zeit aus und man hat wol zu bedenken, welche Betonung nach der Aussenseite bei südlichen Völkern der Begriff der Ehre noch spät in der Poesie selbst gehabt hat. Obgleich es im Wesen der Poesie lag, dass sie mehr und mehr die rein äusserliche Schale abstreifte, blieben doch die gemeinüblichen Begriffe des öffentlichen Lebens in Geltung und es ist gar wol zu bemerken, dass Aristoteles jene Bestimmungen in dem Kapitel mitteilt, in dem er sich über den äusseren Verlauf der Handlung auslässt, nicht aber in dem den Charakteren gewidmeten Abschnitte, in welchem er bei der Aufzählung von vier anderen Erfordernissen auf jene nicht einmal zurückkommt. Setzt auch eine echt dramatische Handlung Charaktere voraus und war auch das griechische Drama Handlung bereits in einem hohen Sinne, so ist trotzdem ersichtlich, dass, wie wir schon sagten, die Charakteristik dort nicht Individualisierung im Geiste der neuen Dramatik sei. Das Wort „Charakter" hat augenscheinlich selbst noch bei Aristoteles einen andern Sinn, als den bei uns geltenden; er meint damit bestimmte menschliche Eigenschaften, als deren Vertreter die Personen des Dramas sich zu erkennen geben, und, indem er von den Charakteren verlangt, dass sie sich selbst treu bleiben, zeigt er seine von der heutigen abweichende Erklärung dieser Bestimmung mit dem

Tadel der Iphigenie von Euripides, deren anfängliche Todesfurcht er mit der späteren Todesbereitschaft in Missstimmung findet. Dieser Standpunkt, den wir gewiss nicht teilen, obwol freilich die seelische Umstimmung bei Euripides nicht so gut motiviert ist wie z. B. beim Prinzen von Homburg Kleists, ist für das Verständnis der griechischen Tragödie, für die Lockerung ihrer Grundbeschaffenheit durch Euripides und für die aristotelische Kritik nicht wenig kennzeichnend, da die noch schärfer an die Etymologie des Wortes sich anschliessende Bedeutung der „Charaktere" eine geringere Wandlungsfähigkeit, starrere Gebundenheit auferlegte.

10. Verdientes Leiden. Bewunderung.

Daher kommt es auch, dass Aristoteles das „unverdiente Leiden" um jeden Preis verlangt, während wir das verdiente Leiden in unserer Tragödie sehr wol kennen, wofür wir genügende Beispiele oben angeführt haben. Je tiefer unsere Dichter dabei individualisieren und alle Fügungen und Lebensumstände in ihren Einflüssen auf einen eigentümlichen und vielfach durch sie sich bildenden und befestigenden Charakter entfalten, desto weniger ist zu befürchten, dass das Mitleid, welches Aristoteles in solchen Fällen undenkbar fand, verloren gehe. Man begreife nur den Gewinn, welchen die grosse, immer innerhalb des tragischen Gesetzes und doch frei sich bewegende Mannigfaltigkeit dem neueren Drama für reiche Erfindung gewährte. Ein Macbeth neben einer Jungfrau von Orleans! Hier die fromme Heldin, die, nachdem sie ihr reines Leben durch einen Flecken entweiht hatte, sich selbst in erhabener Selbstbefreiung emporringt zu ihrem Gotte und entsündigt dann das Irdische von sich tut, dort der verruchte Tyrann, der dennoch nicht ohne unser Mitleid bleibt, insofern es der Dichter vermocht hat, das Werden seines Frevelmutes uns begreiflich zu machen und zu vermenschlichen. Denn keiner Art von Schuld stehen wir im Drama als äusserlicher Tatsache gegenüber; entspringen sehen müssen wir sie aus dem Herzen des Schuldigen und in die geheimsten Seelenregungen desselben eingeweiht sein, sodass wir unsere Herzen mit dem seinigen schlagen fühlen. Wozu glaubt man, dass alles dies geschehe, wenn nur in der Züchtigung für einen begangenen Frevel der wahrhafte Sinn der Dichtungsart zu suchen wäre? Wenn man die Menschenseele bis zur tiefsten Tiefe ihrer Geheimnisse aufdeckt, hat man wahrlich andres zu zeigen als nur ihre Strafwürdigkeit. Mit allen Kräften will uns der Tragiker den Helden „menschlich näher bringen" und so, ob uns derselbe im Übrigen

eigentlich sympathisch[1]) sei oder nicht, unser Mitleid für ihn lebendig machen. Dabei stimmt er uns in den meisten Fällen für jenen und nicht gegen ihn, welches letztere doch geboten sein würde, wenn Strafe für eine Schuld den wesentlichen Gehalt der Tragödie abgäbe. Wir haben oben auseinandergesetzt, welche wichtige Rolle zugleich mit den Charakteranlagen auch den Schicksalsfügungen im Drama zufalle und unmittelbar aus seinem hohen poetischen Gefühle heraus hat Schiller die Worte geschrieben, dass der Dichter, „die grössere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälze“ und nicht dem Irrenden selbst. In wie einzigem Grade hat er das bewiesen, indem er für seinen sicherlich nicht als sympathisch sich einführenden Wallenstein unser Mitleid gewann! Da ist es gar sehr ersichtlich, wie Mitleid und Bewunderung leicht Hand in Hand gehen, wie viel die zweite mithelfe, um das erstere hervorzurufen, so wenig sie an sich für die Wirkungen der Tragödie ausreicht. Für eine Liebe, welche alles Sympathische mehr besitzt, als erwirbt, stehen uns die Bühnengestalten zumeist teils zu hoch und zu fern, teils wiederum nicht so hoch und nahe zugleich wie die Gottheit, die wir nicht nach Herzenswahl der Sympathie, sondern nach innersten Geboten, die zugleich Gebote unsres Selbstbedürfnisses sind, lieben. Bewunderung dagegen wird durch Eigenschaften und Taten, wie ein Anspruch, unwidersprechbar erworben, lässt sich also im Unterschiede von Liebe oder Sympathie immer begründen.

Von da an, wo wir die Berückung des von uns bewunderten hochherzigen und tapfern Macbeth miterleben, gehört ihm unser Mitleid, das, wenn einmal gewonnen, zu tief wurzelt, um wieder verloren zu gehen. Ja, auch Richard III. gehört hierher. Er ist zwar nicht im üblich strengen Sinne, wie Macbeth, Held des nach ihm benannten Dramas; denn der eigentliche Held der sämtlichen englischen Historien Shakespeares, der diese Stücke zu einem Ganzen verbindet und welchem der letzte Anteil gehört, ist das ringende Vaterland des Dichters, dessen Geschicke freilich in sinnlicher Gegenwart durch die Kämpfe von Königen und Peers erscheinen. Da nun für das nach ihm benannte Drama Richard III. als zeitweiliger Träger der Krone und Hauptperson sinnlich die Handlung

[1]) Darum ist Julius Düboes Forderung (a. a. O.), dass der tragische Held „sympathisch“ sei, unzutreffend. Für wie viele Helden findet dies Wort keine Anwendung! Ja, das bloss Sympathische steht dem gemeinen Leben zu nahe, als dass es nicht oft sogar dem grossen Zuschnitte, den wir vom tragischen Helden wünschen, zuwiderliefe, Auch für rauhere Charaktere unser Mitleid zu erringen, darin besteht die Kunst des Tragikers.

beherrscht, so ist er auch den tragischen Gesetzen unterzuordnen. Sagen wir doch also, dass sogar der „Teufel“ Richard nicht dem geistesarmen Durchschnittspublikum, aber vielleicht dem naivsten ebenso wie dem durchgebildetsten Verständnisse — und welcher Sinn wäre zur Erfassung grosser Dichter fortgeschritten und aufgeschlossen genug? — unumgänglich Mitleid, ebenfalls mit Hilfe der Bewunderung einflössen werde. Wenn wir ihn am Leibe verkrüppelt, aber mit ritterlichen und seltenen Eigenschaften ausgestattet, aus dem wilden Kriege, dessen grimmer Arm er gewesen, plötzlich in üppig weichen Frieden versetzt sehen, wo er hinter jedem Gecken zurücksteht, vom ersten zum letzten, ja zur Null erniedrigt, wie könnte von vornherein da Anlass zum Mitleid fehlen? Verstärkt aber wird der Anteil durch die „Zweckmässigkeit“ seines Handelns, welche, allein als solche, nach Schiller trotz ihrer Schlechtigkeit uns Freude macht, und durch den damit verursachten fort und fort ihn begleitenden Erfolg, dessen er auf jedem seiner Schritte mit dämonischer Kraft sicher ist. Schiller hat gemeint, dass man den Menschen dabei in Richard vergessen müsse, aber, wie uns bedünkt, mit Unrecht; denn das Zweckhafte im Handeln ist gerade vornehmlich eine menschliche Eigenschaft und kaum bei einer einzigen dramatischen Figur — wie viel weniger bei der Hauptperson! — dürfen wir ihr Wichtigstes, das Menschliche, vergessen. Vielmehr wird bei einer so hoch entwickelten menschlichen Geisteskraft, die zur Bewunderung zwingt, die Schlechtigkeit wie eine Krankheit erscheinen, die uns eigentlich wehe tut, so weit diesem Schmerzgefühle unser Staunen über die Grösse Raum verstattet. Ist die Bewunderung, welche Macbeth und Richard wecken, eben auch nicht von der begeisternden Macht, die durch edle und schöne Seelen in uns entflammt wird, so ist das kühlere Staunen, das sie uns abnötigen, trotzdem ein unbestreitbar echtes. Haben wir von der freien und grossen Todesüberwindung andrer Helden gesprochen, so besitzen auch Macbeth und Richard eine Art Erhabenheit über den Tod und trotzen allem noch im Untergange. „Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!“ ist Richards Schlachtruf, der zuletzt noch „mehr Wunder als ein Mensch“ verrichtet und keinen Schritt weichend mit Einsatz des Lebens „der Würfel Ungefähr bestehen“ will. Macbeth aber, der das Leben „das Märchen eines Narren“ nennt, beugt sich gleichfalls bis ans Ende nicht. Auch in dem für die Tragödie wichtigsten Betrachte haben somit diese Helden Anrecht auf Bewunderung und vollendet sich nicht mit der Verachtung von Gefahr und Tod bei ihnen, die doch alles Höhere verachten, trotzdem ein Sieg der höheren Menschennatur über das sinnlich Gemeine?

Nach allem ist es augenscheinlich, dass die Bewunderung, welche Sulzer einst als die wesentliche Wirkung der Tragödie ansah und auch Schiller merklich betonte, allerdings an den Eindrücken dieser Dichtart erheblichen Anteil beanspruche. Vorzüglich, aber doch nur unter den rechten Gesichtspunkten ist eine von Lessing in einem Briefe an Mendelssohn vom 18. Dez. 1756 aufgestellte Antithese: „Der Heldenspieler (Epiker) lässt seinen Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen; der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.“ Lässt nicht der Tragiker seine Helden ebenfalls unglücklich sein, um ihre Vollkommenheiten ins Licht zu setzen? Nur sind es nicht sowol die Vollkommenheiten im Verkehr und Kampf mit der sinnlichen Welt, als hauptsächlich die echtesten und oft ganz nach innen gewandten Vollkommenheiten der Seele, um die es ihm zu tun ist. Die Bewunderung, die er mitwirken lässt, ist kein bloss sinnliches Staunen; es ist die entweder in Begeisterung mitfortgerissene oder die zwar kühlere, doch immer lebensvoll und klar überzeugte Bewunderung, die wir als Menschen der innerlichen wahrhaftigen Menschenkraft und Menschengrösse, selbst trotz irgendwelcher Schwäche oder Lasterhaftigkeit, nicht versagen können.

11. Bewusstsein und Schuld. Missverstandene Idealisierung der Straftheorie.

Der Grad des Bewusstseins aber hat zur Feststellung der Schnld, um auch diese Frage zu erledigen, geringen Wert, obwol manche darauf unrichtiger Weise Wert legen. Wie sollte das mangelhafte Verständnis der Schuld, Übereilung, Jähzorn oder etwa gar sittliche Verrohung, wie bei Macbeth, Richard, Franz, die Frevelnden frei sprechen? Bloss da, wo es sich um das Wissen und Nichtwissen von Tatsachen handelt, wie bei Ödipus, kann das zur richtigen Beurteilung des Handelns ins Gewicht fallen. Die Unterscheidung von „bestimmter“ und „unbestimmter Schuld“, welche Vischer in seiner „Ästhetik“[1]) aufgestellt, dünkt uns mithin wenig fruchtbar, wie denn Vischers eingehende Erörterungen über die Tragödie und seine Einteilungen zwar im Einzelnen nicht wenig lehrreich sind, aber doch die Mängel seiner mit unendlichem Fleisse ausgearbeiteten systematischen Schönheitslehre am meisten zu Tage legen. Seine Annahme von der menschlich — gemeinsamen „Urschuld“, die eigentlich Unschuld ist, die dann durch ihre Verwirklichung erst Schuld werden, aber auch dann Unschuld bleiben soll, sein pantheistischer

[1]) Band I § 133.

Glaube an das durch das bloss fiktive Gesamtsubjekt der menschlichen Gattung vertretene Sittliche, gegenüber welchem der einzelne, dem doch schlechterdings eben dieses Sittliche zur Hebung dienen müsste, unter der Last seiner „Urschuld" zur Null wird[1]), seine Behauptung von der Unvermeidlichkeit der Schuld des Helden, trotz welcher er den für die Poesie so hässlichen Begriff der „Strafe" „als einfachen Reflex, als blosse Kehrseite" verlangt, das alles ist mehr geistreich geklügelt, als schlicht und wahr und kann kein unbefangenes, naiv lauschendes Publikum befriedigen, das mit ganz anderen Empfindungen dem Bühnenspiele folgt. Die Versöhnung der Tragödie, welche auch er fordert, wird man in seinen Theorieen vergeblich suchen. In einer sehr wichtigen Grundbestimmung der Tragödie stimmen wir gleichwol völlig mit Vischer überein, worauf wir ausführlich im zweiten Hauptstücke eingehen werden.

Wenn man nur drei berühmte Tragödien des Altertums, den „Prometheus", die „Eumeniden" und den „Ödipus auf Kolonos" mit der Sühne, welche sie gewähren, zusammenstellt, kann man da über den echten tragischen Begriff der Sühne in Zweifel sein? Diese echte Sühne und nicht eine Strafe, zu welcher eine äusserliche Versöhnung etwa als Anhängsel mit einer alsdann nur höchst fraglichen Wirkung hinzuträte; diese Sühne, die auch der Tod unmittelbar durch alle Begleitumstände in sich selber tragen muss, so dass er sogar, wo er verdient ist, woltätig und erlösend in seiner Notwendigkeit erscheint, muss von der Tragödie gefordert werden und bei dieser Sühne muss in sehr verschiedenartiger Weise das brechende Menschenherz sich in Übereinstimmung mit seinem eigenen Leben und Handeln befinden. Und so giebt es in aller Kunst nichts, was Wert und Bedeutung des Menschendaseins so unmittelbar nahe brächte, wie diese erhabene Dichtart.

Furchtbar erhaben wird die Tragödie, wo der Schuldbegriff, der in sehr mannigfacher Abstufung vorhanden sein kann, in seiner ganzen Schwere vorliegt nach dem Schillerschen Worte, dass „der Übel grösstes die Schuld sei". Der Dichter besagt, wenn er den Satz voranschickt, „das Leben sei der Güter höchstes nicht", damit ausdrücklich, dass der Wert des Lebens leicht befunden werde durch das Schwergewicht der Schuld, und lehnt auch seinerseits die rohe Strafauffassung ab, da dieselbe jeden Halt verlöre, wenn die Busse gegenüber der Vergehung

[1]) Ähnlich verlangt Jul. Düboc geradezu von der Tragödie die „Degradation der sittlichen Rechtsexistenz des Individuums zur Null!"

zu leichten Gewichtes wäre[1]. Wie viel tiefer und schöner, aber auch wie viel wahrer wird die tragische Kunst mit diesem Reichtum der Motive, welcher auch Leid und Tod für einen grossen Zweck und in ihrem läuternden Segen kennt, als bloss immer die sittliche Übertretung mit der darauf folgenden Busse! Wenn der Held aus freiem Willen eine „grosse Schuld“ gegen die Mächtigen auf sich nimmt, so ist es ebenso falsch in der mit stolzer Seele selbstgewählten Busse des Leidens und Sterbens eine Strafe zu erblicken wie eine Willkür und ein Ungefähr. Wie arg im Unklaren müssen die Begriffe hierüber noch liegen, dass es Günther hat wagen können, den Dichter des Ödipus und der Antigone als „Vater der Schicksalstragödie“ anzuklagen! Wo bei Sophokles findet sich eine sinnlose Schickung spukhafter Mächte? Wo bei ihm schritte die Handlung nicht mit den Charakteren nach planvoller Entwickelung zu ihrem Ziele?

Jenes Gleichgewicht von Schuld und Strafe fordert Günther, obwol er weiss, dass es im wirklichen Leben, in dem auch der Gerechte leidet, nicht vorhanden ist, für die Tragödie und sieht darin Idealisierung des Sinnlichen und poetische Gerechtigkeit. Er zieht den völlig irrigen Schluss, dass, wenn die Tragödie die Edlen und Gerechten würde untergehen lassen, sie auch den Erfolg und Triumph der Bösen am Ende darstellen dürfte. Dieses Letzte ist selbstverständlich der Kunst niemals gestattet, wenn es auch, wie wir sahen, ihr durchaus nicht immer obliegt, die Bestrafung und den Untergang der Schlechten vorzuführen. In der Art und Weise, wie der Tod erfolgt, besitzt die Tragödie Mittel, ihn sinnbildlich zu entsühnen; welche Mittel dagegen sollte sie besitzen, den Sieg der Schlechtigkeit in seiner trübseligen Geltung abzuschwächen? Der Tod ist nur bedingungsweise eine Niederlage und ein Übel, aber Erfolg und Sieg als letzter Abschluss erscheint, ohne es freilich immer zu sein, als ein gewisses Glück. Mit dem Tode ist der ahnungsvolle Abschluss des Erdenseins gegeben, dem die Tragödie die tiefste Weihe verleihen kann; soll man aber glauben, dass hinter dem Erfolge der Bosheit noch Vergeltung und Rache nachfolgen, so kann das der Dichter auf keine Weise sinnbildlich unsrer Ahnung überlassen; er müsste den

[1] Es ist ein Irrtum von Fr. Vischer, zu meinen, dass Schiller die Schuld für die Tragödie deshalb zurückweise, weil er durch sie die Teilnahme für den Helden verringert erachte. Schiller lehnt nur eine „unverzeihliche Schuld zweckwidrigen Handelns“ ab, durch welche sich, wie er doch mit Recht meint, der Held von vornherein um den Anteil bringe. Als Beispiel führt er Lears Verhalten gegen seine Töchter an, das auch Goethe in ähnlicher Weise angegriffen hat. Ausser den angeführten Worten Schillers vgl. man zur Widerlegung Vischers ausserdem Schillers Werke XI,

weiteren Verlauf und den Umschwung selbst zeigen. Welche „Idealisierung“ ferner würde es sein, welche die eindringlichsten Wahrheiten des Lebens, den allerwärts es durchziehenden Konflikt des Sittlichen mit dem Sinnlichen, wie Günther will, zu Gunsten einer sogenannten Gerechtigkeit verschmähen wollte, die, irdisch und äusserlich gehalten, nicht tiefer, sondern viel platter sein würde als das Leben? Welcher Idealismus wäre es, der die Bedeutung des Todes in so armseliger Weise verringerte? Auch Hegels schönes treffendes Wort sei nicht übergangen: „Es ist die Ehre grosser Charaktere, schuldig zu sein“, während Günther die Niederbeugung und Niederlage dieser grossen Charaktere als Busse verlangt um einer „poetischen“ Genugtuung willen, die doch nicht einmal als irdische stichhält. Niemand ist darüber im Ungewissen, wenn nicht unsere allermodernsten „Naturalisten“, dass kein Dichter die Aufgabe habe, das Leben bloss so darzustellen, wie es äusserlich verläuft, dass das Innenleben der Gemüter, das dem Lichte des Alltages sich verschliesst, zu erhellen das Licht des Dichtergeistes berufen sei. Idealisierend muss der Dichter manche Motive anders an einander reihen und herausgestalten, als das wirkliche Leben sie kennt; aber nun und nimmer darf er dasselbe auf den Kopf stellen, ohne unser Verständnis und unsere Teilnahme einzubüssen. Wo das sinnvolle höhere Walten nicht als etwas Geistiges unsrer Ahnung vorschweben, sondern materiell mit Händen gepackt werden soll, im groben Widerspruche zur Wirklichkeit ein Schein ersonnen wird, der doch im Gegensatz zur Aufrichtigkeit des ästhetischen Scheines nur eine sinnenfällige Lüge ist, da verarmt die Poesie und der echte Idealismus ist obdachlos.

12. Grauen des Todes. Der Tod als Arzt. Einheit der antiken und modernen Tragik.

Wir sind davon ausgegangen, die Unterschiede des altgriechischen

425 ff., wo von der moralischen Zweckmässigkeit, welche auch der Schmerz über Verletzung des Sittensgesetzes hervorrufe, die Rede ist. Wie hätte auch Schiller so urteilen können, wie Vischer meint, ohne sein eignes Dichten aufzuheben? Wunderlich ist es, dass Goethe in den „Maskenzügen“ im Widerspruche zu dem ausdrücklichen Schlussworte Schillers aussprechen konnte, dass in der „Braut von Messina“ „das Schicksal ohne Schuld verdamme und es dem Guten und dem Bösen ganz gleich ergehe. „Welche Person giebt es in diesem Trauerspiele, die „böse“ heissen kann? Aber welche ist auch da, die schuldlos wäre innerhalb der Fürstenfamilie? Sind es die „feindlichen Brüder“, die widereinander wüten, ist es die Ehebrecherin Isabella ist es Beatrice, die dem fremden Manne aus dem Kloster folgte? Kein Drama Schillers hat so viele in schwerer Bedeutung Schuldige wie dieses und doch ist Goethes Wort oft genug nachgesprochen worden.

und des neuen Dramas festzustellen und haben, sie im Auge behaltend die Einheit aller tragischen Kunst desto klarer eingesehen. Jetzt am Schlusse beachten wir noch eine merkliche Verschiedenheit, in der das griechische Drama vom neuen in der Darstellung des Todes selbst abweicht, in der aber trotzdem jene Einheit wiederum nicht zu verkennen ist. In der griechischen Tragödie wird das Furchtbare und Entsetzliche des Lebensendes auch von den Sterbenden selbst weit schreckhafter ausgemalt und es sind, was überdies nicht zu vergessen, viel grauenhaftere Todesarten, die in ihr stattfinden, wie z. B. die Einmauerung, das Verbrennen im Nessushemde, der Mord im Todesnetz, den Kassandra vorausschaut, die Zerreissung des Pentheus von den Bacchantinnen. Im Vergleich zu der oben besprochenen freien Erhebung, mit der viele Helden des neuen Trauerspieles in den Tod gehen, ist daher der griechischen Tragödie eine äusserst düstere Todesauffassung eigen, wie denn Aias mit einem Fluche auf seine Feinde, Kassandra und Antigone mit lautem Selbstbeweinen enden. Jene heilige Scheu. welche auch in der bildenden Kunst die freien Griechen, die so heldenhaft für Heimat und Herd in Kampf und Tod zogen, bei der Versinnlichung des Lebensendes zeigen, hängt offenbar zusammen mit dem fragwürdig schweren Dunkel, welches für sie immer der Eintritt des Todes behielt. Von der Last dieses Eindruckes befreiten sie sich, indem sie als sanften Bruder des Schlafes und freundlichen Genius mit der still gesenkten Fackel den Tod abbildeten[1]). Nur der Vorgang des Sterbens selbst war es, den die griechische Bühne den Blicken des Zuschauers darzubieten Scheu trug und, dass nicht etwa das Grauenhafte des blossen Anblickes als etwas Unschönes sie davon abgehalten, wird uns bewiesen, wenn Leichname stets auf dem Theater zu sehen waren, wenn z. B. Agave mit dem abgeschlagenen Haupte des Pentheus auftritt —, was an Grauen den blossen Vorgang des Sterbens oft weit überbietet. Gewöhnlich fallen die Sterbenden dicht hinter der Scene, so dass noch ihre letzten Schmerzensschreie an unser Ohr schlagen, oder ihr Tod wird durch Botenreden erzählt. Übrigens wies nicht etwa das Sterben allein den Hellenen seine grauenvolle Seite; das Leben selbst, das ihnen mit ihrer gesunden Sinnenfreudigkeit und edlen Masshaltung anscheinend so wonnig blühte, haben sie auch als doppelt grausam und erbarmungslos empfunden, wie ihre Lyriker uns so oft sagen, und „niemals geboren zu sein“ dünkte ihnen das Beste. Gehören doch die Ansichten über Leben und Tod immer enge zusammen; denn wer im

[1]) S. Lessings treffliche Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“.

Tode keinen sicher ermutigenden Ausgang sieht, wird die Schwere des Lebens erst recht empfinden und beseufzen, und aller sonnige Besitz desselben wird ihm getrübt durch die unentrinnbare Nacht, die jedes Auge zudrückt. Trotzdem haben, was er auch bringe, den Tod die Hellenen, wie wir schon erwähnten, als den rettenden Arzt herbeigerufen, und es heisst bei Äschylus:

„Heilbringer Tod, verschmäh' mich nicht, zieh nicht vorbei!
Allein ja bist von unheilbaren Leiden du
Der Arzt! Es rührt kein Schmerz die tote Hülle an."

Als das „höchste der Güter" hat das Leben den Griechen am Wenigsten gegolten. Für den Haupteindruck Antigones ist festzuhalten, dass das grausame Ende, dem sie dann noch durch die eigene Hand zuvorkommt, von ihr frei gewählt worden ist. Mochte sich aber in den eleusinischen Mysterien auch eine reinere Auffassung des Todes geltend machen, gewiss ist, dass er sogar bei freiwilliger Darangabe des Lebens als die völlige Auslöschung des sinnlichen Seins in der Tragödie mit Vorliebe eine grauenhafte Veranschaulichung fand. Erst bei Euripides, bei dem so Vieles sich ändert, findet sich, was höchst lehrreich ist, zuerst auch die freudige Todesüberwindung wiederholt bei den Frauengestalten der Polyxena, Hekabe, Alkestis und Iphigenie. Ausserdem tritt aber neben das Grauen des Todes stets die antike Heroenkraft so frei und mächtig, dass wir unwillkürlich hindurchfühlen, was stärker und grösser ist, als alle Schauder des Todes[1]).

Das Wesen der Dichtungsart ist, ob die neuere Tragödie an Beweglichkeit, Weite und Wärme des Ausdrucks ihm Vieles hinzugefügt hat, in der alten, die an urwüchsiger Gewalt sicher nicht zurücksteht, schon in aller Bestimmtheit und Grossartigkeit vorgezeichnet.

[1]) Eingehender handelte ich hierüber in dem Aufsatze „Der Tod in der Tragödie" (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1888, Nr. 87).

München.

Zwei Lustspiele Ludwig Wielands.

Von

Franz Geppert.

Ludwig Friedrich August Wieland war am 28. Oktober 1777 als ältester Sohn des weimarischen Prinzenerziehers und Dichters Wieland geboren. Nach einigen an verschiedenen Orten, wie es scheint, ziemlich nutzlos verbrachten Studienjahren, wandte sich Ludwig im Winter 1800 nach der Schweiz, um in Bern mit Hülfe seines Schwagers Heinrich Gessner, den Versuch zu machen, sich hier eine Staatsstellung zu erringen und um zu gleicher Zeit diesen in seinen buchhändlerischen Geschäften zu unterstützen.

Hier in der Schweiz geriet der junge Mensch, offenbar unter dem Einfluss Zschokke's, Gessner's und bald auch Heinrich's von Kleist in die Bestrebungen litterarischer Kreise. Seinem alten, sonst so milden Vater hat er damit aber wenig Freude bereitet. In einem hierauf bezüglichen Briefe klingt wenigstens dessen Urteil scharf und bitter: „Mit satirischen Launen, mit beissend tadelndem und spottendem Witz, mit strengen Forderungen an andere bei grosser Nachsicht gegen sich selbst, mit überspannten Begriffen und Grundsätzen, mit grosser Einbildung von sich und geringer Meinung von anderen kommt Niemand durch die Welt.“ (9. August 1802).

Doch die Warnungen des besorgten Vaters fruchteten nichts. Alle Bemühungen um eine staatliche Anstellung schlugen fehl, und so wandte sich Ludwig tatsächlich, wenn auch mit sehr geringem Erfolge, bald ganz der Schriftstellerei zu. Schon 1803 erschienen von ihm im Verlage von Göschen zwei Bände „Erzählungen und Dialogen,“ 1805 folgten bei Friedrich Vieweg in Braunschweig gedruckt „Ambrosius Schlinge“ und „Die Bettlerhochzeit“ unter dem Gesamttitel „Lustspiele,“ denen sich dann noch Aufsätze, Ueberarbeitungen, Broschüren etc. anschlossen.

Ausserdem hat man ihm schon früher vermutungsweise zwei Lustspiele zugesprochen, die 1802 anonym im Verlage von Gessner erschienen waren. Niemand aber hat es der Mühe für wert erachtet, sich eingehender mit dieser Frage zu beschäftigen; da trat vor kurzem der Kieler Professor Eugen Wolff mit der überraschenden Behauptung hervor, dass der genialste Dramatiker Deutschlands, Heinrich von Kleist der Autor sei.

Aus den Briefen des alten Wieland geht nun zweifellos hervor, dass Ludwig in der Schweiz litterarisch tätig war. Sein Sohn hat ihm mitgeteilt, dass er entschlossen sei „sich der Schriftstellerei zu widmen" und dass er „Talent für die echte Komödie zu besitzen glaube" — wie wenig erfreut der Vater hierüber war, haben wir schon gesehen. Aber damit nicht genug. Der Alte hat aus Andeutungen des Sohnes schliessen zu müssen geglaubt, dass von Ludwig „schon zwei Stücke im Druck existieren," weiss auch, dass dieser selbst, „mit dem neuesten, das er dem guten Gessner aufgehängt hat, nicht wohl zufrieden ist; es ist weder komisch noch spasshaft und hat also — fährt der erzürnte Vater fort — in Deinen Augen keinen Wert sagst Du? Warum liessest Du es also drucken?"

Wollen wir demnach den jungen Wieland — denn eigentlich stehen wir ja hier seinen eigenen Angaben gegenüber — nicht direkt Lügen strafen, wozu nicht der geringste Grund vorhanden ist, so müssen wir annehmen, dass damals — am 9. August 1802 — schon zwei Lustspiele Ludwigs im Verlage Gessners erschienen oder mindestens im Druck waren.

Unter allen uns bekannten Werken Ludwigs findet sich nun aber kein einziges, das vor 1803 erschienen und keins das bei Gessner gedruckt ist. Wir sind also zu der Annahme gezwungen, das die betreffenden Dramen anonym herauskamen, was uns auch durch eine Bemerkung des eigenen Vaters bestätigt wird. Derselbe schreibt am 10. Juli 1802: „Natürlich bin auch ich begierig, mit dem ersten Product, womit Du (wiewohl incognito) im Publico aufgetreten bist, bekannt zu werden."

Nun kennt der Leipziger Mess-Katalog für das Jahr 1802 nur eine poetische Schrift aus dem Verlage Gessners — ein dünnes Bändchen, das, ohne den Namen des Autors zu nennen, schlechthin den Titel „Lustspiele" führt und eben die Lustspiele enthält, die man schon früher Ludwig Wieland zusprechen wollte, eine Ansicht, der wir nach dem bis-

her Gesagten zum mindesten höchste Wahrscheinlichkeit werden zuerkennen müssen.

Schon die oben zitierten Bemerkungen über Ludwigs Charakter und seine damaligen poetischen Arbeiten können uns einen ungefähren Einblick gewähren, welcher Art die Werke gewesen sein müssen, die 1802 aus der Feder des jungen Dichterlings flossen. Es waren offenbar satirisch gehaltene Lustspiele, die jedenfalls in den Kreisen der höheren Stände spielten, falls wir die Bemerkung des Vaters über die „in kavalierischem Tone“ gehaltenen Mitteilungen Ludwigs auch hierauf beziehen dürfen. Die Nachrichten Zschokkes bestätigen uns diese Ansicht, können uns aber auch noch einige Schritte weiter führen. Er erzählt uns, dass Ludwig Wieland und ebenso Kleist in der Schweiz völlig in litterarischen Bestrebungen aufgingen, und dass ihm Ludwig besonders „durch Humor und sarkastischen Witz gefiel, den ein Mienenspiel begleitete, welches auch Milzsüchtige zum Lachen getrieben hätte.“ Die beiden Jünglinge schwärmten für Goethe, nach diesem für Schlegel und Tieck. Schillers Grösse wollten sie nicht anerkennen, und Wieland wollte sogar den Sänger „des Oberon,“ seinen Vater, nicht mehr Dichter heissen. Das gab „unter uns“ — fährt Zschokke fort — „manchen ergötzlichen Streit.“ Sollten von diesen litterarischen Gesprächen gar keine Spuren in jene unbekannten Lustspiele übergegangen sein? „Zuweilen teilten (sie sich) auch freigebig von eigenen poetischen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Als (ihnen) Kleist eines Tages sein Trauerspiel: „Die Familie Schroffenstein“ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, dass bis zu seiner letzten Mordscene zu gelangen eine Unmöglichkeit wurde.“ So Heinrich Zschokke! Wunderbar könnte es uns darnach nicht erscheineu, wenn wir in Ludwigs satirischen Lustspielen derartige Glossen vielleicht gerade über Kleist anträfen, obschon wir wissen, wie sehr der junge Wieland das Genie seines Freundes verehrte.

Doch es liegt uns fern, hierauf ein grosses Gewicht zu legen. Lehrreicher müssen für uns in dieser Beziehung die späteren Arbeiten Ludwigs sein. Aus ihnen lernen wir zunächst und vor allen Dingen, dass wir nicht zu hohe Ansprüche an den jungen Dichter stellen dürfen. Herzlich unbedeutend ist alles, was uns unter seinem Namen überliefert ist. Seine Lustspiele zeigen eine jämmerliche Technik, mangelhafte

Charakteristik, mässige Erfindungsgabe. Sein Stil ist in ihnen, wie auch in den Prosawerken zwar ziemlich flüssig, entbehrt aber jeder individuellen Ausbildung, so dass eine eingehende stilistische Untersuchung verlorene Mühe wäre.

Dennoch fehlen nicht alle Kennzeichen, die eine Erkenntnis seiner Eigenart ermöglichen. Nur zweierlei mag an dieser Stelle hervorgehoben werden. Zwei Themen sind es, die in immer neuen Variationen wiederkehren: Erörterungen über die Liebe und lange Auseinandersetzungen über litterarische Fragen; ferner ist die Behandlung des Dialogs für Wieland charakteristisch: ganze Seiten wird er in schliesslich ermüdenden Wortspielen fortgeführt, denen man das krampfhafte Bemühen des Dichters anmerkt, der absolut witzig sein und komisch wirken will.

Und nun zurück zu den 1802 bei Heinrich Gessner anonym erschienenen Lustspielen, die Eugen Wolff unter dem Titel „Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist“ neu ediert hat. Ursprünglich kamen sie unter dem Kollektiv-Titel „Lustspiele“ heraus und führen die Namen „Das Liebhabertheater“ und „Koquetterie und Liebe.“ Den Inhalt dieser beiden Dramen dürfen wir wohl, nachdem soviel über Wolffs Behauptung hin- und hergeschrieben ist, in den interessierten Kreisen als bekannt voraussetzen, für unsere Frage sind nun ja auch nur die Einzelheiten wichtig.

Der Kreis, in dem wir ihren Verfasser zu suchen haben, ist ein eng begrenzter. Einmal sind aus jener Zeit Beziehungen Gessner's zu anderen Dichtern als zu Zschokke, Kleist und Ludwig Wieland nirgends nachweisbar, sodann aber, was wichtiger ist, weisen die z. T. von Wolff, z. T. von Wukadinović gesammelten Anspielungen unverkennbar auf einen Autor hin, der Heinrich von Kleist damals nahe gestanden haben muss, und dessen Verkehr beschränkte sich damals auf Gessner, Zschokke und Ludwig Wieland.

Gessner kommt von diesen von vornherein als Dichter nicht in in Betracht. Zschokke's Talent bewegte und betätigte sich hauptsächlich auf novellistischem Gebiete, auch hat er selbst seine gesammelten Werke herausgegeben, so dass er gar nicht mehr in Frage kommen kann. Gegen Kleist sprechen, wie wir später sehen werden, alle biographischen Daten, und ganz besonders, worauf Wukadinović in feinsinniger Weise aufmerksam gemacht hat, die im „Liebhabertheater“

vorkommenden Bemerkungen, die nur als eine Persiflage auf seine dichterische Arbeit an den „Schroffensteinern“ gedeutet werden können. Auch hier also deutet alles auf Ludwig Wieland als den unbekannten Verfasser hin, wozu, wie wir gesehen haben, die oben zusammengestellten biographischen Notizen ausgezeichnet passen. Eine genauere Vergleichung seiner Werke mit unsern beiden Lustspielen wird uns darin nur bestärken.

Auch diese beiden Lustspiele — darüber sind wohl alle Kritiker einig, und selbst Wolff kann es nicht völlig leugnen — tragen die Signatur absoluter Mittelmässigkeit an sich. Sie erheben sich in keinem Punkte über die Dutzend-Ware damaliger Tageslitteratur. Ihr Stil ist flüssig, aber unbedeutend und ohne jede Originalität; die Technik schülerhaft und unbeholfen, die Charakteristik mehr wie mässig trotz aller Aehnlichkeiten, die man an einzelnen Figuren mit Kleist und ihm nahe stehenden Persönlichkeiten gefunden hat, beziehungsweise gefunden haben will.

Doch derartige Allgemeinheiten können an sich nichts beweisen. Allerdings passen diese Bemerkungen nur zu gut zu Ludwig Wieland's — Talent, in keinem Punkte aber zu Heinrich Kleist's genialem Geist — und zwischen beiden blieb uns nur die Wahl. Schlagender wird uns aber die Ueberzeugung aufgedrängt, dass Wieland der unbekannte Autor sei, wenn wir unseren Blick auf Einzelheiten richten und dabei auffallende Uebereinstimmungen mit den späteren Werken dieses Dichters entdecken.

Alles das, was wir früher vermutungsweise von den Machwerken Wieland's glaubten voraussetzen zu müssen, alles das finden wir tatsächlich in unseren Lustspielen wieder. Sie tragen beide einen ausgesprochen satirischen Charakter an sich. Besonders stark tritt dies in dem ersten, dem „Liebhabertheater“ hervor, das von litterarischen Glossen strotzt. Wir können nach den Zusammenstellungen Wolff's hier auf ein genaueres Eingehen verzichten.

Der unbekannte Autor lässt seiner Laune die Zügel schiessen gegen Iffland und Kotzebue, selbst Schiller bleibt nicht verschont und die schärfsten Pfeile endlich richten sich gegen Heinrich von Kleist's „Familie Schroffenstein.“ Dieser letzte und wichtigte Punkt ist, wie schon erwähnt, eingehend von Wukadinović untersucht worden, und seine Darstellung beweist für jeden Unbefangenen evident, dass Kleist selbst nicht der Anonymus gewesen sein kann. Derartige Bemerkungen über Kleist's Dünkel, wie sie sich hier I, 19 finden, können unmöglich von ihm herrühren, der damals und noch lange, mit „prometheischen Trotz den höchsten

Problemen nachjagte und den Kranz der Unsterblichkeit mit einem kühnen Griff erhaschen wollte."

Während also „Das Liebhabertheater" Ludwig's eines Lieblingsthema vertritt, stellt sich uns „Koquetterie und Liebe" schon durch seinen Titel als Vertreter seines zweiten Leitmotives vor. Die Liebe wird hier in ähnlicher Weise abgehandelt wie in Ludwig's „Bettlerhochzeit" oder seinem „Fest der Liebe" und an einer späteren Stelle werden wir auch auf überraschende Aehnlichkeiten einzelner diesbezüglicher Aussprüche aufmerksam machen können. Erwähnung möge hier nur finden, in wie reinlicher Art — wenn der Ausdruck erlaubt ist — die beiden Themen getrennt von einander behandelt sind; wir begegnen ihr auch später wieder und wieder bei Wieland. So sind zwei seiner Dialoge einzig und allein litterarischen Problemen gewidmet und ebenso isoliert wird über die Liebe und ihre verschiedenen Formen im „Fest der Liebe" und in einem weiteren Dialog zwischen Konstanze und Alessandro gesprochen.

Beschränken wir uns zunächst auf einen eingehenderen Vergleich zwischen Ludwig Wieland's „Bettlerhochzeit" und unserem Lustspiel „Koquetterie und Liebe," in dem Wolff so ganz besonders von Kleistischem Geiste einen Hauch verspürt haben will. Dass die Beweise Wolff's hierfür in keinem Punkte genügen, dass die Parallelen, die er zwischen Kleist's Briefen und diesem Stück gefunden, sich leicht durch den langen und intimen Umgang des Dichters mit Ludwig Wieland erklären, dass die stilistischen Proben, die er bietet, durchaus nicht frappant und schlagend sind — dies alles braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden. Auf der anderen Seite brauchen wir aber auch wohl nicht zu erwähnen, dass wir auch bei unserem Vergleich keine wörtlichen Uebereinstimmungen erwarten dürfen, dass das Schlagende in den Parallelen hier bei einer dichterisch so wenig ausgeprägten Natur, wie sie Wieland war, viel weniger hervortreten kann, als dies von Heinrich von Kleist der Fall sein musste, von dem Erich Schmidt mit vollem Recht sagen konnte: „Alles was er geschaffen, sagt uns sofort: ich bin Kleistisch. Niemand ist so sehr Eigentümer seiner Werke als er . . . . . Sein Stil ist ganz sein und auch dem Stumpfsinnigsten sofort kenntlich."

Das erste was sich uns bei der vergleichenden Lektüre beider Stücke mit frappierender Deutlichkeit aufdrängt, das ist die Aehnlichkeit in der Behandlung des Dialogs. Er löst sich in ein ewiges Spielen, ein Hin- und Herwerfen von einzelnen Worten auf, wie man es wohl

auch bei Kleist beobachten kann und doch, wie unendlich verschieden ist die uns hier gebotene Art von der dieses Meisters des Dialogs. Was bei ihm ein bis zu vollendeter Meisterschaft ausgebildetes Kunstmittel ist, das er in stimmungsvoller Weise an den richtigen Stellen und im richtigen Masse verwendet — wir brauchen nur an die grausige Scene zwischen Rupert und Jeronimus im 3. Akt der „Familie Schroffenstein“ zu erinnern — das finden wir hier bis zur Albernheit verzerrt wieder. Bezeichnend ist dabei, das die späteren Stücke — denn man kann diesen Vergleich auch auf „Ambrosius Schlinge“ ausdehnen — diese Eigentümlichkeit in noch verstärkter Weise zeigen. Man vergleiche hierzu in „Koquetterie und Liebe,“ den Schluss des 1. Aktes und aus der „Bettlerhochzeit“ — eigentlich jede beliebige Scene, als Beispiele mögen nur I, 4 und II, 2 genannt werden.

Weniger auffällige Uebereinstimmungen zeigt die Verwertung des Monologs. In welchem Widerspruch allein die Zahl der Monologe in unseren Dramen zu der Art Heinrich's von Kleist steht, darauf hat Wukadinović schon aufmerksam gemacht, und wer die Ausführungen Minde-Pouet's über diesen Punkt kennt, der wird diesen Gegensatz zu Kleist auch noch weiter verfolgen können. Dass sich hier direkt in die Augen springende Parallelen zu Wieland dennoch nicht ergeben, liegt daran, dass sowohl bei ihm wie in unseren Lustspielen der Monolog nicht als bewusstes, wohl bedachtes Kunstmittel auftritt, sondern nur das klägliche Hilfsmittel einer mangelhaften Technik bildet, das dem Dichter über jede Schwierigkeit hinweghelfen muss, das bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit verwertet wird, um den Hörer (!) über die Situation, die Gedanken des Sprechenden oder den Charakter einer anderen Person aufzuklären. Derartige Mittelmässigkeiten sind aber zu häufig, als dass sie zu prägnanten Vergleichen Gelegenheit bieten könnten. Wer sich genauer überzeugen will, der vergleiche den Monolog Sophieens im 1. Aufzuge von „Koquetterie und Liebe,“ 8. Auftritt und ziehe als Pendant den Monolog des alten Robin im 1. Akt der „Bettlerhochzeit“ heran.

Wenn man dann die umliegenden Partieen mit hinzuzieht, so kann man auch gleich lernen, wie stümperhaft auf beiden Seiten die Motivierung für das Auftreten und Abgehen der Personen ist. Die Figuren sind immer nur Marionetten in den Händen des Dichters, die er nach Belieben hin- und herschiebt. Geht ihm der Stoff zu einem Gespräche aus, so muss sich schnell eine Person verabschieden, hat er dann noch, wie in diesem Falle für Sophie einige Sätze vorrätig, so muss die nächste

Figur hübsch warten, bis der Punkt gekommen ist. Fast komisch wirkt es aber, wenn es ihm endlich gelungen ist, einige Scenen hindurch die Figuren leidlich begründet auf die Bühne zu bringen. Dann scheint er zu denken, er habe genug für die Unsterblichkeit getan und könne alle weitere Mühe sparen. So steht es z. B. mit dem Anfange des 2. Aufzuges in „Koquetterie und Liebe,“ wo bis zur 6. Scene so ziemlich alles geht. Wie es dann aber schliesslich möglich ist, ohne Scenenwechsel Eduard Felseck allein auf die Bühne zu bringen, das bleibt für etwas höhere Ansprüche ein ewiges Rätsel. Ganz auf der gleichen niedrigen Stufe steht auch in dieser Beziehung die Technik unsers Ludwig Wieland. Der schon erwähnte Aktschluss aus der „Bettlerhochzeit“ mag uns dies veranschaulichen. Harry und Edgar haben ihrem Herzen Luft gemacht. Ihr Redestrom ist völlig versiegt, und der alte Robin muss ihnen zu Hilfe kommen. Obwohl gerade er es ist, den sie aufsuchen wollen, ist er ihnen doch lästig, was dadurch motiviert ist, dass sie noch nicht ihr Bettlerkostüm angelegt haben. Um sich schnell von ihm freizumachen, wirft Edgar ihm ein reichliches Almosen zu, und nun geht nicht etwa der alte Bettler befriedigt weiter, nein die jungen Bummler verschwinden, denn Robin soll uns ja seinen völlig überflüssigen Monolog vorbeten.

Und diese Beispiele stehen durchaus nicht vereinzelt da. Auf beiden Seiten liessen sie sich fast in's Unendliche vermehren, dabei zeigen sich auch starke Aehnlichkeiten in der Art und Weise, wie dann wieder das Abtreten von Personen resp. das Abbrechen von Gesprächen motiviert wird. Wolff hat auf die diesbezügliche Aehnlichkeit zwischen dem „Liebhabertheater“ und „Koquetterie und Liebe“ hingewiesen (Einleitung S. XXXVI), als Pendant vergleiche man in der „Bettlerhochzeit“ II, 2.

Weniger auffällig würde es zunächst an sich sein, dass in „Koquetterie und Liebe“ und in Ludwig Wieland's „Fest der Liebe“ ein Maskenball als Motive zur endgültigen Entwicklung benutzt wird, denn ein derartiges Motiv wird allgemein gern verwertet. Desto auffälliger aber erscheint es, wenn wir finden, dass sich auch zu der Verkleidung von Fräulein Charlotte ein passendes Pendant findet. Charlotte tritt vorübergehend als Zigeunerin auf, die ihre Wahrsagerkünste preist; der Arzt Anselmo bietet ebenso vorübergehend als herumreisender Wunderarzt seine Liebesrezepte feil. Dies tut er durchgehends in recht schlechten Knittelversen, und ebensolche verwendet wenigstens am Schluss unsere hübsche Zigeunerin (III, 6.)

So wie in „Koquetterie und Liebe“ Sophie entführt werden soll, so soll auch Kitty in der „Bettlerhochzeit“ das gleiche Schicksal erleiden, und in beiden Fällen sollen zwei maskierte resp. vermummte Kerle hierbei behilflich sein, die ebenfalls in beiden Fällen tatsächlich nicht in Aktion treten.

Bemüht sich so Ludwig Wieland, es unserem Poeten auf technischem Gebiete gleich zu tun, so zeigen auch seine Charaktere eine geradezu geschwisterliche Verwandtschaft mit den Personen unserer Stücke. Der schnöde, stolze Eduard Felseck findet seine Gegenstücke in Harry, von dem uns Edgar („Bettlerhochzeit“ II, 5) noch unnötiger Weise sagt „er könne nicht um Liebe betteln;“ ähnlich charakterisiert Charlotte Herrn Felseck mit den Worten: „Er bittet um Liebe mit der Pistole in der Hand, und sieht immer aus, als dächte er, wenn Sie nicht wollen, Mademoiselle, so lassen Sie es bleiben.“ Seine Gegenspielerin Sophie tritt uns in der „Bettlerhochzeit“ unverkennbar wieder in Kitty entgegen. Sie ahmt geschickt Sophiens anfängtliches Sträuben nach und bietet in der Scene, in welcher sie Harry schliesslich auch ohne Wissen ihres Vaters zu folgen verspricht, ein passendes Gegenstück zu Sophiens verzweifeltem Aufschrei (II, 4) „Reisen Sie, Eduard, aber nehmen Sie ein Geständnis mit, das ich Ihnen schuldig bin -- ich liebe Sie.“ Der alte Robin ist ebenso gern bereit, seine Tochter Kitty einem beliebigen Freier anzuvertrauen, wie Herr Cornelius jedem eine seiner Nichten mit Freude zusichert, und die Ratschläge, die die beiden würdigen Herren dabei den betreffenden jungen Leuten geben, klingen auch recht ähnlich (E. „Koquetterie und Liebe“ II, 3, „Bettlerhochzeit“ I, 4.)

Ebenso übereinstimmend lauten die Ermahnungen der beiden, wenn es gilt, Nichte oder Tochter zur Heirat zu veranlassen. (E. „Koquetterie und Liebe“ I, 2, „Bettlerhochzeit“ I, 5.)

Noch in die Augen springender ist das verwandtschaftliche Verhältnis, das Herrn Cornelius mit einer anderen Figur verbindet, die Ludwig Wieland uns vorführt. Cornelius ist ein ausgemachter Narr. Ihren Gipfelpunkt erreicht seine Dummheit darin, dass er sich in Liebessachen für kompetent hält und des Glaubens lebt, in seinem Hause wäre für ihn nichts verborgen. Dieselbe Albernheit hat Wieland nochmals verwertet, sie sogar zum Mittelpunkt einer ganzen Erzählung gemacht und zwar in dem Schwank „Der Unglückliche.“

Es wurde weiter oben schon in grossen Zügen darauf hingedeutet, welche Uebereinstimmung die Grundthemen unserer Dramen mit Ludwig's Lieblingsmotiven aufweisen, und es dürfte an der Zeit sein, uns auch

in dieser Beziehung mehr den Einzelheiten zuzuwenden. Diese werden zeigen, dass unsere Aufführungen nicht leere Behauptungen waren, dass sie nicht „das diametrale Gegenteil von der Wahrheit“ sind.

Für die einzelnen litterarischen Bemerkungen unseres Autors lassen sich naturgemäss weniger direkte Parallelen bei Ludwig Wieland finden. Sie sind zu aktuell zugespitzt, als dass wir Wiederholungen erwarten könnten. Dass immerhin zwei Dialoge Ludwig's anklingende Betrachtungen aufstellen, wurde schon erwähnt. Ueber Wert und Unwert des Theaters verbreitet er sich eingehend in dem Schlussgespräch des 1. Bandes, und wie im „Liebhabertheater“ der Baron von Eichthal der ausgesprochene Theaternarr ist, so begegnen wir hier seinem wenig vernünftigeren Gegenspiel in Herrn Dorval, der das Theater für den Anfang aller Laster hält, und wie dort in satirisch-ironischer Weise über die Modedramen hergezogen wird, so fallen auch hier scharfe Urteile über die Süsslichkeit und Empfindelei der beliebten Stücke, über die Unwahrheit spanischer und englischer Intriguenspiele. Noch weniger Parallelen bietet — ausser in der Aehnlichkeit des Themas selbst — der erste Dialog desselben Bandes, der sich über das Wesen des Romans ausspricht.

Ist somit hier die Ausbeute recht gering, so wird sie desto reicher, wenn wir des jungen Wieland Ansichten über die Liebe und ihr Wesen heranziehen. „Das Fest der Liebe“ behandelt dies Thema nach den verschiedensten Richtungen und sucht es uns durch einen nach dem Vorbilde Boccaccio's zusammengeflochtenen Kranz von Erzählungen gegenständlich zu machen. Für unsere Zwecke vergleiche man besonders die Bemerkungen in dem Gespräch zwischen Altomar und Leonore Bianki (S. 129—135) mit Roderigo's Auslassungen im „Liebhabertheater“ I, 11 mit und dem Dialog zwischen Charlotte und Sophie in „Koquetterie und Liebe“ II, 11 — man wird auffällige Uebereinstimmungen finden im Gedankengang, in den Worten, selbst in der Technik. Noch eigenartiger bekannt mutet einen nach der Lektüre von „Koquetterie und Liebe“ der zweite Dialog Wieland's an, den dasselbe Bändchen enthält. Alessandro und Constanze unterhalten sich — über die Liebe, und das ganze Gespräch hört sich an wie eine Ausführung, Erweiterung und Vertiefung der in unserem Lustspiele angeschlagenen Töne. Dieselben Angriffe gegen das männliche Geschlecht, wie sie Sophie erhebt, bringt Konstanze vor und Alessandro führt die ausgedehnte Verteidigung; und sowie er klagt (S. 89): „Sie wissen selbst Constanze, welches Ungefähr mir Ihre Bekanntschaft schenkte. Lange vorher war ich schon

aufmerksam auf Sie worden — aber ein Heer von zierlichen Laffen und Gecken schwärmte um Sie herum, und man ist ungern in schlechter Gesellschaft" — ebenso poltert der hitzige Williams (I, 9): „Aber bedenken Sie auch, wie es mich kränken muss, lauter mir verhasste Gesichter bey Ihnen anzutreffen."

Aehnliche, z. T. noch auffälligere Analogieen ergeben sich aus folgenden Vergleichungspunkten, die eines besonderen Kommentars nicht bedürfen.

„Koquetterie und Liebe" II 12: „— — — — jetzt wollen wir geben und empfangen, lieben und geliebt werden, besitzen und allein geniessen." — Dialog S. 81: „Etwas müssen wir besitzen, worauf wir bei allem Wechsel sicher rechnen können, sonst — — — —"

„Koquetterie und Liebe": „Wenn nun ein Unbesonnener von Schönheit verführt, dem inneren Drange nachgäbe, und der Erwählten sein Herz darbrächte; wenn er nun in stiller Hoffnung sie durch beharrliche Liebe zu gewinnen, sich seiner Leidenschaft überliesse; wenn er allem andern entsagte, und nur in Ihr lebte und sie achtete all das nicht — — — —" — Dialog S. 78: „Wenn ein einziges Gefühl sich unserer bemächtigt hat, wenn in diesem Gefühle sich alle Gedanken wie in ihrem Brennpunkte sammeln und von ihm entzündet werden; wenn wir die Welt in Einem Gegenstand umfassen, und unser ganzes Begehren sich um ihn herumschlingt, wir dann immer inniger uns an ihn anschmiegen, uns immer stärker nach ihm sehnen, alles andere aus den Augen lassen und unenthaltsam uns ganz mit ihm zu vereinigen brennen, dann lieben wir — — — —"

„Koquetterie und Liebe" I, 7: „Einem Weib ist es nicht erlaubt, dem inneren Aufruhr des Gemüts durch Worte Luft zu machen; unsere Meynungen, unsere stillen Wünsche müssen wir in unserer Brust verschliessen." — Dialog S. 70: „Es kommt vielmehr daher, dass ein Gesetz der Natur uns verbietet, unsere Schwachheit zu bekennen." S. 68: „Gestern überraschte ich sie ganz in Tränen aufgelöst, und ein andermal fragte sie mich, was wohl Liebe sey, und beteuerte, sie würde lieber sterben, als irgend einem Manne Liebe gestehen." Ferner ziehe man hierzu die Bemerkung aus der „Gefährlichen Wette" im 2. Bande der Erzählungen und Dialogen." S. 117: „Kein Mädchen wird ihrem Liebhaber so viel einräumen, dass sie ihm sagt, ich liebe Dich."

Wie eine leise Erinnerung an Sophiens Worte II, 12 klingt auch Robert's Ausspruch in der „Bettlerhochzeit (II, 4): „Gürge, Ihr liebt sie nach der Elle, ich aber ohne Maas, mir kommt der Vorzug zu."

Weniger in diesen Rahmen passt eine Uebereinstimmung, die dafür aber um so prägnanter ist:

„Koquetterie und Liebe" II, 13: „Geh nur, es ist so besser, wir sind nun geschieden. Mir träumte von einem schönern Ausgang, aber jetzt bin ich davon erwacht." — „Die Bettlerhochzeit" II, 4: „Geht nur, ich träumte schön, aber Ihr habt mich unsanft aufgeweckt. Ich bitte Euch, geht."

„Die völkerpsychologischen Malicen Rodrigo's, die so trefflich zu Kleist passen sollen" finden wir bei L. Wieland mit einigen Veränderungen und Verkürzungen wieder. Man vergleiche nur die Bemerkungen

Carlson's in der „Gefährlichen Wette“ (S. 116/17) über die Liebe der Engländerinnen. Dabei möge auch gleich Erwähnung finden, dass auch die Ausslassungen desselben Rodrigo über seine chamäleonartige Verwandlungsfähigkeit (I, 12) wenigstens formell stark an Edgar's Auseinandersetzungen in der 1. Scene der „Bettlerhochzeit“ anklingen.

Die Bildersprache unserer Lustspiele, die Wolff seiner Hypothese getreu auf Kleist's soldatische Karriere zurückführte, ohne aber Beispiele aus seinen Schriften heranziehen zu können [1]), ist für Ludwig Wieland geradezu typisch. Immer und immer wieder greift er zu Bildern aus dem militärischen Leben, immer wieder müssen wir uns mit „Ueberfällen“ und „Spionage,“ „dem kleinen Lauffeuer und unterirdischen Mienen“, „Hinterhalten und Eylmärschen“ abfinden, und auch die Unannehmlichkeiten des Meeres mit seinen „Stürmen und Sandbänken“ bleiben uns nicht erspart. Ebensowenig fehlen Ausdrücke, die Wolff auf Kleist's Beschäftigung im Zolldeparment deuten würde („Bettlerhochzeit“ I, 4), dass sich auch dem Französischen entnommene Worte bei ihm finden, ist eigentlich selbstverständlich, und der hierauf gegründete Einwand Wolff's, unsere Stücke könnten nicht von Ludwig Wieland herrühren, weil er geflissentlich seine französischen Studien in Bern vernachlässigt habe, mit der klassischen Begründung: „weil er die Franzosen nicht leiden kann!“ — dieser Einwurf berührt fast komisch, wenn wir bedenken, in welcher Zeit Ludwig lebte und an welchem Orte, wessen Sohn er war, und dass er endlich später doch genügende Sprachkenntnisse besass, um seinen Schwank „Der Barbier von Bagdad“ nach dem Französischen zu bearbeiten, und dass dieser schon 1803 im Druck erschien.

Ist es noch notwendig, die Parallelen zu vermehren? Müssen wir noch bemerken, dass Ludwig schon als Sohn seines Vaters genügend den Ton der höheren Stände beherrschen musste, um unsere Lustspiele schreiben zu können, dass wir dazu gar nicht den Tadel des Vaters: „noch dazu im kavalierischen Tone“ anzurufen brauchen? Sollen wir noch darauf verweisen, dass auch in Ludwig's Schriften auffällige Ausdrücke vorkommen, wie „belangweiligen,“ „prellen,“ „hudeln“ etc., dass auch er Intransitive statt des Passivs verwertet (und über Andre schreyt,

[1]) Während der Drucklegung sind zwei neue Artikel von Wolff erschienen. (Beilage zur Münchner Allg. Ztg. Nr. 266, 267.) Im allgemeinen wird nichts an unseren Aufstellungen geändert. Hier hat er jetzt allerdings einige militärische Bilder zusammengestellt, dieselben sind aber so wenig prägnant, dass sie eher gegen als für seine Hypothese sprechen. (Nr. 266, S. 5).

um sich bemerken zu machen") dass sich auch bei ihm Sprachfehler zeigen, wie sie Wolff als echt Kleistisch für seinen Beweis in Anspruch nimmt (und wer wird Sie drum verdenken)? Auch die Orthographie zeigt Uebereinstimmungen, die wohl nicht den Druckern allein zur Last fallen. So finden wir auch bei Ludwig vereinzelt „kan," „schaft," betrift," und ebenso fällt die übereinstimmende Verwendung des „y" schon in den angegebenen Stellen auf.

Doch wozu all dieses? Wir sind sogar weit davon entfernt, an sich ein allzu grosses Gewicht auf alle diese gedanklichen, stilistischen und technischen Analogien zu legen. Im Zusammenhang mit dem biographischen Nachweis scheinen sie uns allerdings unzweifelhaft die Richtigkeit unserer Behauptungen darzutun: Ludwig Wieland war der Verfasser der beiden Lustspiele, die Eugen Wolff irrtümlich als „Jugendlustspiele" von Heinrich von Kleist veröffentlicht hat.

Und nun noch ein Wort über Heinrich von Kleist! Wir verzichten von vornherein darauf, seine Werke mit unseren Lustspielen zu vergleichen. Das Ergebnis würde in jedem Punkte nur ein negatives sein. Hierfür ist bezeichnend genug, dass auch Wolff keine direkte Parallele anzuführen in der Lage war. Seine Berufung auf die Aussprüche anderer Kritiker Kleist's wird er selbst nicht als Ersatz hierfür gelten lassen wollen. Solche aus dem Zusammenhang herausgerissenen Worte sind gar zu vieldeutig. Für die Uebereinstimmungen aber, die Wolff mit Kleist's Briefen aufdecken könnte, haben wir schon eine befriedigende Erklärung früher gefunden.

Von allen die innere Kritik betreffenden Bemerkungen können wir also absehon. Auf einen anderen Punkt müssen wir dagegen eingehen, da er das letzte Bollwerk der Wolff'schen Ansichten bildet. Wolff hat nämlich aus geschickt zusammengestellten biographischen Daten ein Gebäude errichtet, das für den, der nicht historisch und kritisch denken gelernt hat, den Anschein der Festigkeit erwecken kann, und er hat hierin bisher auch noch keine positive Widerlegung gefunden. Hierüber müssen also noch einige Worte gestattet werden.

Heinrich von Kleist's Entwickelungsgang ist zu bekannt, als dass wir hier näher auf ihn einzugehen brauchen. Schon während seines Aufenthaltes in Paris reiften wohl die „Schroffensteiner" ihrer Vollendung entgegen; hier auch begann die intensive Beschäftigung mit dem Schmerzenskinde seiner Muse, mit „Robert Guiskard," hier endlich er-

wuchs sein unseliger Plan, „im eigentlichen Verstande, ein Bauer“ zu werden, der sich schon lange in seiner Vorliebe für Rousseau angekündigt hatte, der den Bruch seines Verlöbnisses mit Wilhelmine von Zenge herbeiführte, und der wohl zur Reife kam, weil er wieder an seinem Dichterberufe verzweifelte. So zog er denn im Winter 1800/1801 nach der Schweiz, und hier erst im Verkehr mit den gleichgesinnten, wenn auch geistig ihm nicht entfernt gewachsenen Freunden, kam seine Dichternatur zu reiner Entfaltung.

Wir wissen, dass Kleist hier „Die Familie Schroffenstein“ vollendete, wenigstens noch mit diesem Trauerspiel beschäftigt war. Des weiteren hat unser Dichter in der Schweiz zweifellos an „Robert Guiskard“ gearbeitet, hat dort seinen „Zerbrochenen Krug“ konzipiert, seinen uns leider verloren gegangenen „Leopold von Oesterreich“ in Angriff genommen und war ausserdem — doch hierfür steht uns nur eine recht zweifelhafte Nachricht Bülow's zur Verfügung — noch mit einem, für uns bis auf den Namen verschollenen Stücke, mit „Peter dem Einsiedler“ beschäftigt. Noch einige kleinere Sachen verraten den Einfluss seines Schweizer-Aufenthaltes so deutlich, dass wenigstens ihr erster Entwurf aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Zeit fällt. Doch das können wir hier ausser Acht lassen.

Alle diese Pläne, Arbeiten und Entwürfe drängen sich nun in der unverhältnismässig kurzen Zeit vom ca. 10. Dezember 1801 bis zum Herbst 1802 zusammen. Diese schon an sich recht kurze Zeit für ein so ausgedehntes Schaffen wird noch durch ein langwieriges Siechtum des jungen Dichters beträchtlich eingeschränkt. Seine Briefe beweisen, dass er mindestens schon seit Juli 1802 zu jeder ernsthafteren Arbeit unfähig war, und auch diese kurze Zeit wurde noch durch Reisen etc. unterbrochen.

So blieben also unserm Heinrich Kleist zur Beschäftigung resp. Ausführung all der genannten Entwürfe noch nicht sechs Monate und ausserdem soll er noch die ihm von Wolff zugesprochenen beiden Lustspiele verfasst haben?

Am 2. März 1802 schreibt Kleist aus Thun an seinen Freund Heinrich Zschokke: „Ich werde in einigen Wochen umziehen, (nach der Aarinsel), vorher aber noch Geschäfte halber auf ein paar Tage nach Bern kommen.“ Demgemäss finden wir in einem Briefe an Ulrike, der das Datum des 1. Mai trägt, die Nachricht: „Deinen letzten Brief mit Zuschriften und Einlagen von den Geliebten habe ich zu grosser Freude in Bern empfangen, wo ich eben ein Geschäft hatte bei dem Buch-

händler Gessner — — — —" Niemand wird bei dieser Zusammenstellung bezweifeln können, dass beide Mitteilungen eng zusammengehören, dass beide sich auf ein und dasselbe Geschäft beziehen, und was wir am 18. März von Kleist hören, gehört offenbar ebendahin: „Nun von der einen Seite, mein bestes Mädchen, kann ich dich jetzt beruhigen, denn wenn mein kleines Vermögen jetzt verschwunden ist, so weiss ich doch, wie ich mich ernähren kann. Erlasse mir das Vertrauen über diesen Gegenstand, du weisst warum?" Offenbar steht Kleist mit Gessner in geschäftlicher Beziehung und zwar ist immer nur von dem ein und demselben Geschäft die Rede. Aus der Notiz vom 1. Mai geht sogar mit ziemlicher Sicherheit hervor, dass dasselbe am 18. März noch keinen festen Abschluss gefunden hat.

Hiernach wollen die beiden weiteren, von Wolff angezogenen Stellen für uns gar nichts mehr besagen. Die erste: „Von allen Sorgen von Hungertode bin ich befreit, obschon, was ich erwerbe, so gerade wieder draufgeht" — entstammt demselben, schon zitierten Briefe an Ulrike vom 18. März, kann also auch nur auf dieselbe Sache gedeutet werden; die zweite, dem letzten Briefe an Wilhelmine von Zenge entnommen, ist allerdings vom 20. Mai datiert, berichtet uns dafür aber auch nichts Neues, sondern konstatiert ganz allgemein, „dass er, Kleist, sich nun mit Lust oder Unlust, gleichviel, an die Schriftstellerei hätte machen müssen." Ja, die in diesem selben Brief folgenden Worte können sogar, wenigstens wenn man sie buchstäblich nehmen will, als Beweis aufgefasst werden, dass Kleist damals, am 20. Mai, noch keinen eigenen Verdienst gehabt hat, dass also alle früheren Bemerkungen, nur um die Verwandten über sich und seinen Zustand zu beruhigen, einen in Aussicht stehenden Erwerb in absichtlich dunklen Worten als etwas schon sicher Geschehenes dargestellt haben. Es heisst dort nämlich: „Indessen geht, bis mir dieses glückt, wenn es mir überhaupt glückt, mein kleines Vermögen gänzlich darauf, und ich bin wahrscheinlicher Weise in einem Jahre ganz arm".

Nach diesen Zusammenstellungen dürfte es klar sein, dass es nur durch ein, freilich unbewusstes, Taschenspielerkunststück gelingen konnte, aus den Briefen Kleist's scheinbar zu beweisen, dass er mit Gessner in mehrfacher geschäftlicher Verbindung gestanden haben müsse. Nur eine unbesonnene kritiklose Aneinanderreihung der einzelnen Notizen konnte diesen Anschein erwecken, die sich alle für uns als Hindeutung auf eine und dieselbe Sache ergeben haben. Dazu passt

ausgezeichnet, dass wir nur von einem Geschäft zwischen Kleist und Gessner wissen, bekannt ist nur, dass dieser Kleist's „Familie Schroffenstein“ verlegt hat, die ja auch tatsächlich 1803 bei ihm erschienen ist.

So gewinnt Kleist's Brief an Pannwitz aus dem August 1802 völlige Klarheit: „Ich liege seit zwei Monaten in Bern krank und bin um 70 französische Louisdor gekommen, darunter 30, die ich mir durch eigene Arbeit verdient hatte.“ Schon immer hat man diese Summe als das Honorar für die „Schroffensteiner“ gedeutet, nur haben manche an der Höhe der Summe Anstoss genommen. Da wir jedoch von Kleist selbst wissen, dass er für das Manuskript seines „Amphitryon“ 24 Louisdor erhielt und hiermit durchaus nicht zufrieden war, so wird uns die Summe schon weniger auffallend erscheinen. Wenn wir dann noch bedenken, dass Kleist bei der Drucklegung des „Amphitryon“ fast ebenso unbekannt war als früher, dass er mit einem fremden Verleger, nicht mit einem Freunde, der seine Notlage kannte, zu tun hatte, dass das neue Stück nur eine Uebersetzung, kein Original war, so wird es uns nicht einmal allzu kühn erscheinen, wenn jemand geneigt wäre, die 30 Louisdor nur als Anzahlung aufzufassen. Aber auch ohne diese Hypothese ist die zitierte Briefstelle bei der bekannten Ungenauigkeit Kleist's in geschäftlichen Angelegenheiten nicht derartig, dass sie nach allem früher Gesagten genügen könnte, um weitere Beziehungen des Dichters zu Gessner zu erweisen.

Jedenfalls haben wir nirgends auch nur die leiseste Andeutung finden können, dass Kleist in der Schweiz ausser mit seinem „Zerbrochenen Kruge“ noch mit anderen Lustspielen beschäftigt war. Nirgends findet sich bei ihm eine Spur, die sich darauf hindeuten liesse, nirgends bei den Freunden eine Bemerkung, die nach dieser Richtung wiese. Doch bei Münch, „der wegen der beispiellos seltenen Treue seines Gedächtnisses besonders gerühmt wird,“ finden wir folgende überraschende Nachricht: „Mit vieler Laune hat Zschokke seinen späteren Freunden noch oft erzählt, wie Ludwig Wieland, der nicht das mindeste Talent zum Tragöden, sondern vielmehr ein launig-humoristisches hatte, wie sein nachmaliges Leben deutlich bewies, unaufhörlich mit der Idee umging, er sei dazu bestimmt, ein grosser Trauerspieldichter zu werden; Heinrich Kleist aber sich anstrengte, witzige und lustige Komödien zu verfassen.“ Schon der Umstand, dass das Buch, welches diese Stelle enthält, erst 1831 — also ziemlich volle 30 Jahre nach der Zeit, von der es auf Grund mündlichen Berichtes erzählen will — erschien, wird

den vorsichtigen Historiker stutzig machen — doch Münch litt „an einer beispiellosen“ Treue des Gedächtnisses. Wir dürfen also wohl etwas bedenklich den Kopf hierzu schütteln, doch unbedingt verwerfen dürfen wir die Erzählung noch nicht. Noch bedenklicher müssen wir aber werden, wenn wir die Nachrichten aus jener Zeit selbst heranziehen. Ludwig Wieland hat uns selbst bezeugt, dass er damals „Talent zur echten Komödie“ in sich fühlte und in Kleist wollte er ein „ausserordentliches Talent entdeckt haben, das sich mit aller Kraft auf die dramatische Kunst geworfen habe, und von dem in diesem Fach etwas viel grösseres zu erwarten sei, als bisher in Deutschland gesehen worden.“ Dass hiermit Wieland unseren Kleist als Lustspieldichter habe charakterisieren wollen, wird niemand behaupten, und somit bleibt für uns die Tatsache bestehen, dass Münch das Verhältnis gerade umgekehrt darstellt, als Ludwig Wieland selbst dies tut, dessen Zeugnis hier sicher mehr Glauben verdient. Doch vielleicht will man noch immer zweifeln, will noch immer an Münch's Erzählungen festhalten; leider aber widerspricht ihm auch Zschokke, von dem er sie doch selbst gehört haben will. Wir kennen schon Zschokke's Charakteristik der beiden Jünglinge und brauchen sie deshalb nicht zu wiederholen. Sie bestätigt uns vollkommen Wieland's Aussage. Doch Münch's Gewährsmann kann uns noch weiter führen. Von ihm können wir nämlich erfahren, woraus Münch's Anekdote entstanden ist und uns von ihrer Unrichtigkeit überzeugen. Zu diesem Zwecke müssen wir dem bisher übergangenen Schluss der Erzählung von Münch einen weiteren, schon früher verwerteten Bericht Zschokkes gegenüberstellen. Münch fährt folgendermassen fort: „Das Unglück wollte, dass die Gesellschaft, worin die corpora delicti mitgeteilt wurden, über die Trauerspiele Wieland's sich halb tot lachte, und über die Lustspiele Kleist's sich halb tot gähnte, was beide dann oft genug nicht wenig verdross.“ Dem gegenüber berichtet Zschokke: „Zuweilen teilten wir uns auch freigebig von eigenen, poetischen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Als nun Kleist eines Tages sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein“ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters so stürmisch und endlos, dass bis zu seiner letzen Mordscene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde.“ Bedarf diese Gegenüberstellnug noch eines Kommentars? Uns scheint es besonders nach den früheren Auseinandersetzungen zweifellos, dass Münchs's Erzählung nicht nur falsch ist, sondern dass sie ursprünglich mit der von Zschokke gebotenen Version identisch ist.

Die Aehnlichkeiten beider Anekdoten sind zu deutlich, als dass wir noch weitere Worte hierüber zu verlieren brauchen. Wer die Verwirrungen hervorgerufen — ob Münch doch zu Zeiten an Gedächtnisschwäche litt, oder ob Zschokke selbst in späteren Jahren die klare Erinnerung untreu wurde — das kann uns hier nicht interessieren. Soviel aber ist klar: wohin wir auch blicken, und welche Zeugnisse wir auch heranziehen nirgends finden wir bei näherer Prüfung auch nur die Spur eines Beweises dafür, dass Kleist in der Schweiz noch Lustspiele, unsere Lustspiele, verfasst und der Oeffentlichkeit übergeben hat.

So fällt denn das Gebäude, das Wolff mühsam und künstlich aufgerichtet hat, in Schutt und Trümmer, und wer die angeblichen „Jugend-Lustspiele Heinrichs von Kleist“ kennt, wird dieses nicht bedauern. Innere und äussere Gründe weisen auf Ludwig Wieland als Verfasser hin, innere und äussere Gründe bestätigen, dass Kleist nicht der Autor gewesen sein kann. So ist denn die Lücke, die — nach Wolff's Behauptung — jeder empfand, der sich in die schriftstellerische Entwicklung Kleist's vertiefte — noch immer nicht ausgefüllt. Das aber sei hier zum Schluss noch bemerkt: auch wenn Wolff mit seinen Auseinandersetzungen Recht behalten hätte, diese Lücke wäre auch dann noch nicht ausgefüllt, und Karl Biedermann, auf den Wolff sich beruft, wäre der letzte gewesen, der unsere Lustspiele als vollgültigen Ersatz für diese Lücke anerkannt hätte. Allerdings empfindet Biedermann mit feinem Verständnis eine Lücke in Kleist's Entwicklung, allerdings sagt er: „nun sollte man denken, bei der langen und tiefgehenden Gährung, die Kleist durchgemacht, hätte sein dichterischer Drang — — — wenigstens zunächst einen pathologischen Charakter annehmen, d. h. eben diese inneren Seelenzustände abspiegeln müssen — — — Aber auch darin zeigt sich Kleist unberechenbar.“ Freilich, das sind Biedermann's eigene Worte, doch ein Zwischensatz fehlt und der beweist, dass Biedermann hier nie an Lustspiele unserer Art gedacht hat. Er lautet nämlich: „Wie das bei Goethe, wie das auch bei Tieck in ihrer Jugend der Fall war: man hätte von ihm etwa einen neuen „Faust,“ oder „Wilhelm Meister“ oder „William Lovell“ erwarten können.“ Mit keinem dieser Werke wird wohl aber jemand „Koquetterie und Liebe“ oder gar das „Liebhabertheater“ vergleichen wollen. So bleibt denn diese Lücke als eine weite Kluft bestehen, doch wenn hier eine Vermutung gestattet ist, war dem nicht immer so. Kleist selbst hat sie unüberbrückbar gemacht. Lange, schmerzlich lange hat er gekämpft und gerungen, um seinen

„inneren Seelenzuständen“ einen klaren Ausdruck zu geben, doch schliesslich verzweifelte er an dem Riesenwerke und riss mit eigener Hand „in prometheischem Trotz“ die Brücke ein. Nur ein einzelner Pfeiler ist stehen geblieben, gross und machtvoll und verkündet der Nachwelt, was das vollendete Werk hätte werden können, ohne doch einen vollen Blick in die Seele des Meisters zu verstatten — das Fragment des „Robert Guiskard“!

Wiesbaden.

Neue Mitteilungen.

Ueber den Ursprung der Don Juan-Sage[1].

Von

Johannes Bolte.

I. Der 'Burlador de Sevilla'.

Die Gestalt des kecken, unersättlichen Genussmenschen Don Juan Tenorio, die während der letzten drei Jahrhunderte so viele romanische und germanische Dichter zu erneuter Behandlung gelockt hat, ist die Schöpfung eines spanischen Dramatikers, der im Jahre 1630 (oder kurz zuvor) den 'Verführer von Sevilla' und sein tragisches Ende durch den steinernen Gast[2]) in grossen, packenden Zügen, wenngleich mit einer gewissen Flüchtigkeit, die sich besonders in der Wiederholung einzelner Motive offenbart, dem Theaterpublikum vor Augen stellte. Die beiden ersten Akte zeigen das ruchlose Treiben des Wüstlings Don Juan, der zweimal vornehme Damen in der Maske ihrer Liebhaber täuscht und ebenso zweimal arglose Mädchen niederen Standes, die Fischerin Tisbea und die Bäurin Aminta, mit trügerischen Liebesschwüren zu berücken

---

[1]) Diese Bemerkungen schliessen sich an die treffliche Untersuchung von Artur Farinelli „Don Giovanni, note critiche" in Giornale storico della letteratura italiana 27, 1—77. 254—326. 1896) an (Vgl. Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatur Donjuanesca del porvenir; aus 'Homenaje á Menéndez y Pelayo, estudios de erudición española', Madrid 1899) und suchen J. Zeidlers Artikel ‚Thanatopsychie' in dieser Zeitschrift IX, 88 (1896) zu ergänzen. Für den dritten Abschnitt konnte ich einige handschriftliche Kollektaneen Reinhold Köhlers verwerten.

[2]) El burlador de Sevilla y convidado de piedra. An Stelle der mangelhaften Ausgabe Harzenbuschs (Comedias escogidas de Fray Gabriel Tellez 1848 p. 572) wird hoffentlich bald eine von Farinelli vorbereitete kritische Edition treten. Verdeutschungen haben Dohrn (Spanische Dramen 1,1 1841) und Braunfels (Dramen aus und nach dem Spanischen 1856 1,1 = Rapp, Spanisches Theater 5,33 1870) geliefert.

weiss. Während er nun bei der neapolitanischen Prinzessin Isabella, die ihn für den Herzog Octavio hält,. seinen Zweck erreicht, merkt Donna Anna rechtzeitig den Betrug und ruft ihren Vater, Don Gonzalo de Ulloa, zu Hilfe. Allein Don Juan ersticht den Greis im Zweikampfe und lenkt den Verdacht der Tat auf den Marques de la Mota, dessen Mantel er trug. Im dritten Akt naht die Vergeltung. In frevlem Uebermute ladet Don Juan die Marmorstatue des von ihm straflos erschlagenen Gonzalo zum Nachtessen ein. Als diese wirklich bei ihm eintritt und sein lustiger Diener Catalinon vor Entsetzen ohnmächtig wird, behauptet er seine Fassung und nimmt sogar die Aufforderung des steinernen Gastes zum Gegenbesuche im Grabgewölbe an. Hier empfängt ihn der Tote an einer mit Skorpionen und Nattern besetzten Tafel, während ein düstrer Busspsalm ertönt, ergreift ihn dann bei der Hand und versinkt mit ihm in die Höllenglut.

Auf diese spanische Bühnendichtung also blickt die grosse Schar von Don Juan-Dramen und Epen, über die man sich aus den Arbeiten von Engel[1]), R. M. Werner[2]), Farinelli und F. de Simone-Brouwer[3]) einen Ueberblick verschaffen kann, als ihre Stammmutter zurück. Ja, die Wirkungen jenes Schauspiels reichen bis ins Volksmärchen hinein. In Rom und Florenz erzählt man von dem Wüstling Don Giovanni, der seinem Ende nahe ein dreimaliges 'Bereue!' (Pentiti) in den Wind schlägt und in die Hölle versinkt[4]). Woher aber der Verfasser dieses Dramas, der wohl nicht, wie man bisher annahm, in dem Madrider Mönche Gabriel Tellez, genannt Tirso de Molina, zu suchen ist[5]), seinen Stoff hernahm, wissen wir nicht. Weder können wir eine historische Grundlage nachweisen, weil die dahin zielenden Angaben in der zweiten Bearbeitung

[1]) Die Don Juan-Sage auf der Bühne (1887). — Vgl. diese Zeitschrift I, 392 (1887).

[2]) Der Laufner Don Juan, ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels (1891).

[3]) Don Giovanni nella poesia e nell' arte musicale (1894) und Rassegna critica della letteratura italiana 2,56—66: 'Ancora Don Giovanni, osservazioni ed appunti' (1897).

[4]) Busk, Folk-lore of Rome 1874 p. 202. Pitrè, Novelle popolari toscane 1885 p. 137. — Uebrigens lässt sich zu den obigen Verzeichnissen noch manches nachtragen, z. B. Fadrich Viezels wohl einer italienischen Vorlage nachgebildetes ladinisches Drama von 1673 (Zs. f. roman. Phil. 4,483), die von Worp (Taal en Letteren 8,409 bis 413. 1898) besprochenen niederländischen Schauspiele von Peys, van Maater, Seegers, Ryk, Ryndorp u. a., Das steinerne Gastmahl und der ruchlose Juan del Sole von J. F. v. Kurz (Goedeke, Grundriss [2] 5,304. 806), die von A. v. Weilen (Die Theater Wiens 1, 166) angeführte Bemerkung von Sonnenfels, ein Berliner (Kgl. Bibl. Mgq. 1156, 10) und zwei auf der Weimarer Bibliothek (Volkstheater Nr. 4 und 4a) aufbewahrte hsl. Puppenspiele.

[5]) So Farinelli, den Simone-Brouwer keineswegs widerlegt hat.

des Schauspieles (Tan largo me lo fiais?)[1]) und bei spanischen Autoren einer kritischen Prüfung nicht stichhalten, noch vermögen wir die Existenz einer Sevillaner Lokalsage von dem Erscheinen des 'Burlador' darzutun; im Gegenteil, der Sevillaner Juan de la Cueva, der 1581 in seinem Drama 'El Infamador' das Leben eines ähnlichen Wüstlings behandelte, weiss nichts von einer solchen. Es hat vielmehr die Annahme alle Berechtigung, dass der Dichter des 'Burlador' sowol seine Personen willkürlich benannte als auch die Elemente der Handlung aus verschiedenen Quellen entlehnte und zusammenschweisste.

II. Die Leontiussage.

Nun giebt es eine ähnliche Sage von der Bestrafung eines ruchlosen Frevlers, die schon fünfzehn Jahre vor dem Erscheinen des 'Burlador' in dramatischer Form auftritt und gleich jenem Stücke eine bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts reichende Kette von Nachahmungen ins Leben gerufen hat. Diese Dichtung samt ihren Verwandten wollen wir näher betrachten, um darauf ihr Verhältnis zum spanischen Drama einer Prüfung zu unterwerfen.

Im Herbste[2]) 1615 spielten auf dem Jesuitenkolleg zu Ingolstadt die Schüler ein Stück, von dem uns, wie von sovielen Jesuitendramen, leider nur eine gedruckte Inhaltsangabe erhalten ist:

Summarischer Innhalt | der Action | Von Leontio ei | nem Graffen, welcher durch Machiauellum verführt, ein | erschreckliches End genom- | men. | Darauss abzunemen, wie schädlich seye der jetzigen Zeit schwebender, vn- | christlicher Politicismus. | Gehalten zu Ingolstadt im Jar | Christi M. DC. XV. | Getruckt zu Ingolstadt in der Ederi- | schen Truckerey, durch Elisabeth Anger- | mayrin, Wittib. | 6 Bl. 4° (München, Bavar. 2197, III, nr. 71).

Das deutsche Vorwort, das der magren lateinischen Aufzählung der Szenen voraufgeht, eifert zunächst gegen den Florentiner Machiavell als den Urheber aller argen Ränke und Gottlosigkeit und verweist auf litterarische Widerlegungen seines Principe[3]). Dann geht es zur Handlung über:

---

[1]) Abgedruckt von Pi y Margall, Coleccion de libros españoles raros ó curiosos 12 (1878).

[2]) Diese Jahreszeit ist zwar auf dem Programme nicht angegeben, wird aber auf andern Ingolstädter Scenaren bei Sommervogel, Bibliographie de la compagnie de Jésus 4,568 (1893) genannt.

[3]) 'Das politische und verkehrte Wesen ist zu lesen bey dem Thoma Bozio in dem Buch contra Machiauellum [De imperio virtutis. Romae 1593] und de Statu Italiae [De Italiae Statu. Col. Agr. 1595], wie auch in dem Buch contra Politicos P. Ribaden[e]ira [Princeps christianus. Antv. 1603] vnd Leonardo Lessio [De

'Vnder vil tausend andern Armen vnd Aberwitzigen, die er zu seiner Lebzeit also vnd auff dise Weiss von der Kirchen vnnd allem guten abgezogen, ist auch gewesen ein Graff [Leontius], an dessen Hof er ankommen, offtermalen jhme sein verdeckte Lehr eingespühen vnd erstlich nach vermög seiner Schrifften auff alle Laster gebracht: als Grausamkeit gegen seinen Burgern, Vnkeuschheit vnnd Vnlauterkeit vnnd dergleichen.' [Vorgeführt wird aber im 1. Teile nur, wie Machiavellus den Grafen durch Verleumdung verleitet, zwei unschuldige Edelleute Olibrius und Euphemius wegen Aufruhrs ungehört zu verurteilen und umzubringen. Veritas und Conscientia wandern von dannen, dafür ziehen Politia, Haeresis, Atheismus und Diabolus politicus ein.] 'Auss diser Schul dann der gute Graff also proficiert, dass er nach solcher gottlosen Lehr letstlich gar nichts mehr glaubt, weder Himmel noch Höll, weder Gott noch ewige Straffen der Verdambten, welche böse Meinung jhme Gott nicht lang hat lassen gelten, sonder da er wolte auff ein Zeit ein Gasterey halten vnd der Graff vor derselben vber den Frewdhof heimb gieng [1]), traff er auff dem Weg ein Todtenkopff an, disen redt er an Gottslästerlicher weiss mit Spottworten, fragt vnd stost jhn mit dem Fuss, wo sein Seel wer hinkommen vnnd ob nach disem Leben etwas anders zu gewarten wer; darauff heist er jhne auch zu seiner Malzeit kommen, bey der er jhme solte erzelen, was dergleichen Fragen anbelangt. Wie er nun heimkam, mit seinen Herren zu Tisch sass, aller lustig vnd guter ding war, kombt an die Thür ein grosser vngehewrer Mann, begert, man solt jhm auffthun vnnd hinein lassen. Aber wie solches dem Graffen angezeigt worden, fieng jhm an grausen, verschaffte alle Thür vnd Thor fleissig zuuersperren. Diser klopfft eins klopffen, die Diener zeigens wider an; da fiengen erst recht dem Graffen die Har gen Berg zustehn, befilcht wie vor alles fleissig zuuersperren. Aber der new geladne Gast, wie er sicht, das man jhm nit auff wolte thun, fieng er an die Händ an die Thür zulegen, vnd alssbald seind alle Schlöser vnd Rigel wie die kleine Faden von einander gerissen worden. Nach dem er jhm nun

iustitia et iure. Lov. 1605. — Disputatio de statu vitae eligendo. Antv. 1618], die wider sie geschriben.' — Vgl. auch Ed. Meyer, Machiavelli and the Elizabethan drama (1897) über Gentillets Gegenschrift v. J. 1576 und Zeidler oben 9,94 über die Bekämpfung Machiavells durch die Jesuiten.

[1]) Dies geschieht in der 6. Scene des 2. Teiles. — Sc. 7: Diabolorum eruptio. — 8: Resurgunt mortui cum Gerontio comite, avo Leontii. — 9: Duo servi aulici s. pincernae timent spectra. — 10: Convivium instituit Leontius cum suis, et adventat mortualis Gerontius avus.

also Weg vnnd freyen Bass gemacht, trat er hinauff vber die Stiegen vnd hinein für die Tafel setzt sich dem Graffen an die Seyten, fieng an dapffer zu essen. Aber den andern Gästen vnd Herren fieng an zu eng weren bey solchem vnbekanten Gast, schraufften sich einer nach dem andern daruon, wie dann auch Machiauellus nit erwardt, biss jhm diser Zechgesell etwas fürlegt. Als der ellende Graff gesehen hat, dass er vberal von seinen Freunden in der höchsten Not wäre verlassen, wolt er auch fliehen; aber es ist jhm nit also gerathen. Der vnuerschambte Gast hebt jhn, stund auff vnnd sagt: 'Nun da bin ich kommen auss Göttlichem Beuelch, dir anzuzeigen, was du begert, das nemblich nach disem ellenden Leben noch ein ewiges zugewarten. Ich bin dein Anherr [Gerontius] vnd verdambt in die Höllische Pein, zu welcher ich dich mit mir solte weck reissen.' Als er dises geredt, nam der verdambte Geist den Grafen bey der Mitten vnd schlug jhn an die Wand, dass das Hirn zum Warzeichen daran hieng, vnd führt jhn mit sich in die Höll.'

Der Unterschied im Charakter des deutschen Leontius vom spanischen Don Juan ist augenfällig. Der eine ist ein gewissenloser Lüstling, der andre ein frecher Gottesleugner. Der spanische Edelmann strebt in unersättlicher Gier nach Sinnengenuss, verführt zahllose Mädchen, um sie ohne Skrupel wieder von sich zu stossen, und vernichtet jeden, der ihn daran hindern will; bei Leontius, der unter Machiavells arglistiger Anleitung zum Atheisten und Epikuräer geworden, tritt die schrankenlose Skepsis, die grundsätzliche Verachtung aller Sittengesetze in den Vordergrund. Während jener mit der Verhöhnung der Bildsäule des von ihm erstochenen greisen Edelmanns den Gipfel seiner Freveltaten erreicht, misshandelt Leontius mutwillig den Schädel seines Ahnherren (allerdings ohne ihn zu erkennen) und leugnet darauf frech die Unsterblichkeit der Seele. Auch erfolgt die Vergeltung im deutschen Stücke rascher: der Tote ladet nicht den Spötter wiederum zum Mahle, sondern tötet ihn, nachdem er in sein Haus getreten, und reisst ihn mit sich zur Hölle.

Ueber den Verfasser des Ingolstädter Schauspiels ist nichts überliefert; wir können nur vermuten, dass er zu den Professoren der Universität gehörte [1]). Sein Stück aber hat, obwol es nicht zum Drucke

[1]) Nach Mederer (Annales Ingolstadiensis academiae 2,208 1782) lehrten 1613 an der Universität die Theologen Petrus Stevartius (1549–1621), Ad. Tanner (1571—1632), Jac. Gretser (1562—1625; auch als Dramatiker bekannt), Seb. Heiss († 1614), Leo Menzelius und die Philosophen Gregor Faber (1578—1653), Christoph Steborius (1581—1639), Jac. Reihing (1577—1628); 1615 kam dazu Laurentius Forer (1580—1659),

gelangte, eine weitreichende Wirkung ausgeübt. Noch 28 Jahre später berichtet ein Zuschauer, der Jesuit Paul Zehentner, (1589—1648) in seinem 'Promontorium malae spei. impiis periculose navigantibus propositum' (Graecii 1643 p. 260—263) ausführlich von seinem Inhalte, um ein Beispiel von der entsittlichenden Macht der Machiavellischen Lehren zu liefern, und meint, die Geschichte, die auch in italienischer Sprache aufgezeichnet sei, habe sich wirklich so zugetragen: 'Referam particulare eius [Machiavelli] magisterium, quo comitem quendam formavit primum ad leges Atheorum, tam deinde ad duplicem corporis animaeque interitum. Audio italico rem idiomate conscriptam esse. Ego sane lugubrem tragoediam in theatrum olim publicum productam ipse conspexi praesente frequentissimo doctissimoque Ingolstadiensis academiae senatu; credo, nunquam id argumentum in scenam venisset, si historiae sua non esset fides.' Darauf erzählt er genauer die Schicksale des Leontius.

Zehentners Bericht ist verschiedentlich von theologischen Autoren, wie dem vlämischen Jesuitenprediger Adrian Poirters (1625—1674)[1], dem Tiroler Arzte Hippolytus Guarinoni (1571—1654)[2], dem Kölner Jesuiten Jakob Masenius (1606—1681)[3] und dem bayrischen Prediger Christoph Selhamer[4], nacherzählt worden; er hat auch dem Prager

Rektor des Kollegs war seit 1610 Joh. Mannhaut (Sammelblatt des histor. Vereins Ingolstadt 14,151). — Da aus dem hsl. Diarium der Universität, das Dürrwächter, Jahrbuch des histor. Vereins Dillingen 1897, 4 erwähnt, kein Aufschluss über den Verfasser zu erwarten ist, habe ich mich nicht um dasselbe bemüht. Erwähnt sei nur, dass unter den bei Sommervogel, Bibliographie 4, 568 aufgezählten Ingolstädter Dramen sich ähnliche Stoffe finden: 1606 Totentanz (Forsch. zur Kultur- und Littgesch. Bayerns 5, 101 1897), 1608 Julianus des Drexelius, 1617 Parisiensischer Doktor (Bidermanns?).

[1]) Het masker vande wereldt afgetrocken, den 7. Druck o. J. (zuerst 1646) S. 317—323 = 1694 S. 278—283: Geschichte des Leontius und Macchiavellus, in niederländischen Alexandrinern; nach der Aufführung in 'Engelstadt', ursprünglich 'in het Italiaens beschreven.' Zehentner wird nicht als Quelle genannt.

[2]) In dem 1652 abgefassten, aber nicht zum Drucke gelangten zweiten Teile seines 'Grewels der Verwüstung menschlichen Geschlechtes' (der erste erschien 1610); aus der Handschrift abgedruckt durch A. Pichler, Oesterreichisch-ungarische Revue n. F. 11, 149—151 (1891). Guarinoni citiert den 'wohlehrwürdigen Pater Paulus' d. i. Zehentner und bringt auch deutsche Verspartien.

[3]) Palaestra eloquentiae ligatae 3, 103f. (Coloniae 1683; zuerst 1657) nach 'Adrianus Poirters in Larva Mundi.' Abgedruckt von J. Zeidler in dieser Zeitschrift 9, 98f.

[4]) Tuba Tragica, d. i. Erschreckliche Trauer-Geschicht . . . auf alle Festtäg des Jahrs (Nürnberg 1696) S. 99—103: 'Diesen zu Lieb will ich zum Beschluss ein Grafen vorhalten, den noch in Lebs-Zeiten in allerhand Bossheit Machiavellus unterwiesen, ihn aber zugleich in das äusserste Verderben Leibs und der Seelen gestürtzt.

Jesuiten Carolus Kolczawa (1656—1717)[1]) den Stoff zu einem schwülstigen lateinischen Epos 'Milesius a conviva osseo raptus ad inferos' geliefert und diente endlich verschiedenen Jesuitendramen als materielle Grundlage.

Nur eine Aufführung des Iglauer Jesuitenkollegs, die im September 1635, also mehrere Jahre vor dem Erscheinen von Zehentners Bericht, stattfand, scheint unmittelbar auf dem Ingolstädter Scenar zu beruhen. Soweit die spärliche Notiz in den 'Annuae litterae collegii Iglaviensis'[2]) ein Urteil über den Inhalt des Stückes verstattet, stimmte es zu jenem; der Name des Helden wird nicht genannt, der Titel lautete 'Thanatopsychus', d. h. der zum Leben erweckte Tote (eig. Tod). Die Annuae litterae erzählen: 'Clausit huius anni litterarum humaniorum cursum actio, ficto Thanatopsychi nomine, repetita; in qua scelere magis quam genere nobilis Italus calcatâ ludibrio in itinere calvaria mortuorum manes ad coenam evocavit'.

Genauer bekannt ist uns ein Rottweiler[3]) Jesuitendrama von 1658, das aber keineswegs als eine sklavische Wiederholung des Ingolstädter Originals bezeichnet werden darf. Das Argument ist betitelt:

PERGENTINVS | ITALVS, | Dass ist | Schimpff- und Ernstli- | ches Schawspill von verübten Vber | muth eines Welschen Graffens an einem | Todten-Kopff | Von |

An gründlicher Wahrheit dieser Trauer-Geschicht muss man nicht zweifflen, sie ist vor wenig [!] Jahren zu Ingolstadt in Bayern auf offentlicher Schaubühn allen Polizey-Kunden zu einem heilsamen Schrecken vorgestellt worden' etc. — Bei Schmeller, Bayrisches Wörterbuch $_{2}$ 1, 386 wird diese Stelle ungenau citiert.

[1]) Exercitationes epicae, Pragae 1706 p. 49—66 (in Hexametern). — Nebenbei bemerke ich, dass Kolczawa hier die Stoffe zweier Schillerscher Balladen behandelt, p. 180 den Kampf mit dem Drachen (nach Ath. Kircher, Mundus subterraneus') und p. 246 den Gang nach dem Eisenhammer (nach P. Ribadeneira, Vita Isabellae reginae Lusitaniae ad 14. Julii); p. 531 die Jungfrau von Orleans (nach Polydorus Virgilius, Hist. Angl. 13).

[2]) Cod. 13749 der Wiener Hofbibliothek, Bl. 23b. — Etwas kürzer gefasst ist die Angabe in der 'Historia collegii Iglaviensis' (Wiener Cod. 13748, Bl. 21b): 'Mense Septembri litterarum humaniorum cursum clausit in theatro scelere magis quam genere nobilis Italus, qui per ludibrium calcatâ in itinere calvariâ mortuorum manes ad coenam evocavit.' — Die Abschrift beider Stellen verdanke ich der Freundlichkeit Alexanders v. Weilen. Deutsch, aber fälschlich 'Thanatopsychi' als Nominativ fassend, hatte sie schon Direktor J. Wallner, der mich freundlichst brieflich auf seine Quelle hinwies, im Iglauer Gymnasialprogramme von 1883, S. 44 wiedergegeben, woraus sie Zeidler oben 9,88 abdruckte; vgl. Nagl und Zeidler, Deutsch-österreichische Litteraturgeschichte 1898 S. 692.

[3]) Das Rottweiler Jesuitenkolleg war erst 1652 gegründet worden (Sommervogel, Bibliographie 7, 220 1896).

Der Studierenden Jugendt dess Gym- | nasij der Societet Jesu in der Löblichen Alt Catholi- | schen, dess H. Römischen Reichs-Statt Rottweil fürgestellt. | Den 3. und 5 Septembris. | Anno 1658. | ☐ | Gedruckt zu Costantz am Bodensee, in | der Fürstl: Bischöffl: Truckerey, bey | Johann Geng. | 4 Bl. 4° (München, Bavar. 2197, IV nr. 32)

Der italienische Graf heisst hier Pergentinus, sein arger Hofmeister Eulogius, sein Diener, der eigentlich ein verkappter Teufel ist, Stygiarchus. Der letzte Akt aber stimmt im Gange der Handlung auffällig überein: 'Actus V. Sc. I. Euagrius, ein gueter Gespan Pergentini, kombt der erste vnder den eingeladenen Gästen, der anderen wolte noch keiner komen; erzühmet derohalben vber die noch abwesende Gesellen vnd nimbt jhm selbsten vor, dieselben in Persohnen zubesuchen vnd einzuhollen. In dem zurugg gehn aber von Hilario auss vngeduldt bewegt stost er einen Todten-Kopf mit füessen, vnd ladet jhn zur Mahlzeit. — Sc. II. Man sitzt zu Tisch mit freüden: Euagrius aber kan dess Todten-Kopfs nit vergessen, wirdt darumben wiewol höfflich von Pergentino gestrafft. — Sc. III. Da der Lust am besten, kombt der Todt, dessen Kopff er mit Füessen gestossen, straffet jhn dieser Müssethat, vnd auss Verhängnus Gottes erwürgt er jhn'. — Als Quelle der Geschichte wird Hieron. Cardanus de Subtilitate libro de Mirabilibus citiert; allein vergeblich habe ich das 18. Buch dieses Werkes, das den Titel 'De mirabilibus et modo repraesentandi res varias praeter fidem' trägt, in mehreren Ausgaben (Parisiis 1550, Basileae 1611 und 1664) nach einer ähnlichen Geschichte durchsucht.

Ein drittes Jesuitenstück dagegen, das 1677 zu Neuburg a. D.[1]) gespielt ward, beruft sich ausdrücklich auf Paulus Zehentner in Promont. malae spei lib. 2 § 11. Es zerfällt gleich dem Ingolstädter in drei Akte:

LEONTIVS | Comes Florentinus | Machiavelli discipulus | ab avo ovo ad infernum | olim abstractus, | Nunc verò inductionibus Scenicis | A | Studiosis Ducalis Gymnasij | Societatis Jesu Neoburgi | In theatrum productus | Traurspill | Von | Leontio einem Florentini- | schen Graffen, welcher von Machiavello | übel verführt, von seinem Anherren in die | Höllen entführet worden. | Vorgestellt | Von der Studirenden Jugend des Hoch- | Fürstlichen Gymnasij Societ. JEsu | zu Neuburg an der Donaw. | den 3. vnd 6. Septemb. 1677. | Gedruckt, zu Ingolstadt, bey Joh. Philipp Zinck. | 8 Bl. klein 8° (München, Bavar. 8° 4025, I, Nr. 100).

Undatiert ist leider ein aus 8 Scenen bestehendes Dillinger Schuldrama[2]), das im Münchner Cod. lat. 2201 vollständig erhalten und etwa

[1]) Vgl. über die dortigen Aufführungen Sommervogel 5, 1641 (1894).

[2]) Es erscheint nicht in der Liste von Dillinger Dramen bei Sommervogel 3,66 (1892), wird sich aber vielleicht aus dem hsl. 'Diarium collegii Dilingani' ermitteln lassen.

um 1700 anzusetzen ist: 'Ludus Infelix Leontii Florentini Comitis, a Poetis Dilinganis in scenam datus' 14 Bl. 4°. Den Prolog spricht Metanoea: 'Exosa semper improbis, semper probis' .... Dann erscheint Leontius, der reiche Lebemann, und äussert seine Verachtung des Gottesglaubens: 'Non tu Tonantem spectra nec superum time ... Sibi quisque numen'. Verächtlich weist er einen Einsiedler, der ihm die Eitelkeit der Welt und die Allmacht Gott vorhält, von sich und redet (Sc. 3) einen im Wege liegenden Schädel spottend an:

Quid mortualis calva sic viam occupas?
Elingue monstrum, fare, si quidquam potes,
An grande mundi frenat imperium deus,
— — - - — an sola terrarum dea
Fortuna mundum turbine audaci rotat,
An praemia bonos, poena sceleratos manet ....
Audi loquentem! Verba si capis mea,
Si post peracta fata tibi sensus manet,
Conviva certus aderis ad cenam mihi.

Als er sich darauf zum Schlafe niederlegt, tritt sein Schutzengel mit Klagen und Warnungen vor ihn, die ein Chorgesang fortsetzt. Aber erwacht schüttelt Leontius die Eindrücke des Traumes ab (Quemcumque fingant, nullus est caelo deus) und lässt seine Freunde Cosmophilus, Macheta und Pamphagus zum Mahle laden. Mitten in den Jubel des Gelages (Sc. 6) schallt ein dumpfes Echo, das die Worte des Leontius wiederholt. Entrüstet lässt dieser im Hause nach dem frechen Eindringling forschen, mit hohen Worten geloben ihm die Genossen Beistand gegen jeden Feind. Als dann der Diener meldet, er habe nirgends etwas Verdächtiges entdeckt, beginnt die bacchantische Lust von neuem; Philodus stimmt ein Jubellied an:

Vive pubes, vive laeta,
Vive freta, mitte saecla,
Sperne caelum, sperne terram,
Vive, canta, lude, salta,
Carpe flores, carpe frondes
Vere pulchro cinge pulchro rore sparge tempora!

Da stürzt ein andrer Diener entsetzt herein mit der Nachricht, draussen stehe ein grässliches Totengerippe und begehre als geladener Gast Einlass. Leontius gebietet die Haustür zu verriegeln und fordert den Sänger auf, sein Lied fortzusetzen, obwohl einige Gäste in Furcht geraten. Allein ungehemmt durch die Diener tritt das Totengerippe herein und fordert Schweigen. Diese Schlussscene setze ich vollständig her, kleinere Versehen des flüchtigen Schreibers bessernd.

Scena VIII.

Umbra calva. Silete! Cantus resonet infernum Chaos.
Pamphagus. Trux umbra, tristis umbra, nigrantis plagae
Terribile monstrum!
Cosmophilus. Quatior, horresco, tremo.
Macheta. Metus rigore membra saxifico gelat
Cor imminentis terret exitii metus.
Pamphagus. Recessit animus, gelidus obtutu coit
Ad ossa sanguis, impedit fari stupor.
Leontius. Quid, anime, trepidas, quis reluctantem pavor
Retro coercet! Surge, magnanimos cape
Vigoris ignes, robur antiquum advoca,
Quo vel tremendos saepe calcasti metus!
Imbelle pectus, degener animi timor,
Umbram timesco? Potius horribili Stygem
Umbrasque et Orci spectra dominatu premam.
Sta, fare, Ditis umbra, per noctis vias,
Per furiarum Averni vulgus et sontum Chaos
Effare, quis sis! Iuro, coniuro, imprecor.
Umbra calva. Ego ille, quem tu barbaro calcas pede,
Hic sum umbra cinctus horribili.
Cosmophilus. Vide, vide, Leonti!
Macheta. Frater, ut oculis hiat,
Ut me minaci torvus aspectu necat!
Pamphagus. Horrida, cruenta, tristis illaetabilis
Feralis umbra, frater. O qualis
Stetit truculenta vultu, voce qua tonuit!
Leontius. Procul hinc, nefanda pestis, exporta pedem
Procul hinc, Averni turbo, furiarum nepos,
Monstrum Dracone peius et lucis probrum!
Nam maesta foedant ora saliarem diem.
Umbra calva. Facesse, dico, lumina obtutu leva!
Vocatus adsum.
Cosmophilus. Frater, occidimus, opem
Nisi fuga praestet.
Leontius. Pateat ignavo fuga.
Cosmophilus. Propinquat, instat, admovet contra gradus.
Ego imminenti subtraho ruinae caput.
Leontius. Non cedo, rupis instar aeterno situ
Fixus rigescam; cuncta furiarum cohors,
Gens tota lemurum, totus inferni furor
Nusquam movebunt. Repete latebras feras,
Absiste, spectrum, pervicax monstri genus!
Detestor umbras, horreo, aversor, fugo.
I, destinatas repete furiarum domos!
Leontium epulae, te vocat sontum Chaos.

Umbra calva. Quo me remittis, vipra? Ad noctis plagas?
Ibo, ibo, sed te comite; furiarum domos
Una petemus.

Leontius. Perfer impavidus gradu!
Quid ora vertis?

Macheta. Ferre portentum nego.

Leontius. O falsa frontis, falsa verborum fides,
Sic me relictum proditis turpi fuga?
Egone lectus in iocum et praedam et necem?
Ite, avolate ad Tanaim extremum, impiis
Devota Diris capita! De vestra fuga
Ducam triumphos; pro viro solus Stygem
Hoc ense solus triste portentum ruam.
Moriere, monstrum, dextera stratum mea.

Umbra calva. Desiste, frustra es, irritum vulnus paras.
Sum mortis expers.

Leontius. Ergo si fixum manes,
Cenare mecum, hoc poculum cape et bibe!

Umbra calva. Proiecta Ditis victima, aeternis caput
Sacrum tenebris pergis an maestas ioco
Lacessere umbras? Tempus infandos nimis
Posuisse ludos, alia nunc rerum subit
Facies theatrum scena. Clamosum scelus
Dei tribunal horrido quatit sono
Dextramque poscit vindicem. Quid me aspicis!
Sepulta linquens antra Tartarei canis
Sontumque vulgus prodeo sub auras modo
Et praepotentis porto mandatum Dei.
Audite, summi templa tremefacta aetheris,
Audite, caeli vosque stellarum chori,
Quicunque puras spargitis caelo faces,
Audite, solis aurei geminae domus,
Audite voces ultimae mundi plagae!
Audi, impiate, quod Deus dici iubet:
'Ego frena solus molis immensae rego,
Per me rotatur vasta compages poli
Et ima nutu regna firmantur meo.
Sub me recurrunt arbitro rerum vices,
Me sentit Erebi vulgus, ad iussus tremunt
Nutantque opaca Ditis inferni loca,
Mihi tota caelo militat divum cohors,
Me, me scelesti et fulmen excussum polo
Tandem pavescunt mille cum cinctis rogis
Metam [?] phalanges aere florentes truci;
Tu deinde vecors, tu mihi bellum paras,
Tu me profana mente calcasti Deum

Nec contremiscens Nemesin iratam tibi
Blasphemus atrum virus in caelum vomis.
Sentina scelerum, facinorum dira artifex
Et dux ad omnis sceleris expleti modos.
Ideone largus dona tot dederam tibi,
Ideo favores in tuum effudi sinum,
Ut praeferoci mente proculcas [!] patrem,
Ut labe labes, scelere cumulares scelus!'
Immane foedum triste Tartareum nefas,
Quis sic rebelli mente contemnit Deum!
Iubet astra labi caelitum rex et pater,
Currunt, recurrunt astra pro nutu Dei.
Iubet tumentes perci[tos] fluctus premi,
Flectit, reflectit aequor ad nutum Dei.
Tu mente solus ferrea rides polum . . .
Sed fata versant debitas poenas tibi,
Et te Tonantis magna de caelo manus
Ut contumacem turbine illisum feret.
Morieris, ultor imperat Deus necem.
Me, me nefasti Agyrtis [1]) vindicem Deus
Designat, ultro moveor, impellor, trahor,
In exsecrandae pestis exitium fero[r].
Iam contremiscis, o miser? Non est satis;
Laniabo vivam dente crudeli tigrin,
Penetrale cordis [s]aeva tuditabit manus,
Scrutabor ima viscerum, vellam, eruam,
Divulsa membris membra per partes traham.
Iterum expavescis, degener? Non est satis;
Vocat scelestum noctis aeternae Chaos,
Sulfur perennis, noctis aeternae dolor . . .
Liberata causa est, lata lex, poena haud procul.
Age, perduellis, fare, quam contra fidem
Opponis istis, quo scelus velo tegis?
Quid conticescis? Mutus etiamnum siles?
Ubi priscus ille mentis inflatae tumor,
Ubi Martis aestus? Totus in metus abiit
Herois ardor? Scelera mihi patent tua,
Sed abominandi conscia facinoris negat
Mens eloquenti perviam linguae viam:
Qui conticescit, criminum arguitur reus.
Ergo supremum fabulae ultricis modo
Pergamus actum . . .
. . . . . Emorere, funestum caput,
Tonantis osor, generis humani lues;
Emorere, crimen saeculi, lucis pavor,

[1]) Vgl. Ovid, Metamorph. 5, 148: 'caeso genitore infamis Agyrtes.'

Et onere tellus, peste removetur polus!
In frusta sparsus regna flammarum subi!
Haec te sub umbram mittet Acherontis manus.
Sta deprehensus! Cassa perfugia legis;
Iam iam teneris praeda nexilibus plagis,
Mactanda nostras hostia in casses venis.
Iam iam protervus patere, quam meritus, necem!

Leontius. O fida, semper fida sociorum cohors,
Eripite socium! Pereo truculenta manu.

Umbra calva. Fugit tuorum fida sociorum cohors.
Maledicte, ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!

Leontius. Erravi iniquus, fateor et meme pudet
Pigetque vitae scelere numeroso gravis.
Ego ille sum incestificus exsecrabilis,
Qui taminavi templa sidereae plagae.
Heu, luculentus [?] fateor et terrae et polo.
Sed parce sonti! Fateor admissum scelus
Scelerisque veniam pronus admissi rogo.

Umbra calva. An quod coactus ora diffundat liquor
[P]lanctuque pectus resonet, exactis decet [?]
Credis dolorem sceleris? Et saxis natat
Aliquando summis unda nec molit tamen.
Maledicte, ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!

Leontius. Ah parce misero, strix Avernalis!

Umbra calva. Tace!

Leontius. Per numen oro semper afflictis leve —

Umbra calva. Quem tu profana mente calcasti, Deum.

Leontius. Per sacra - -

Umbra calva. Quae profana fecisti impie.

Leontius. Per Christiani nomen —

Umbra calva. Hoc non est tuum.

Leontius. Per chrisma sanctum —

Umbra calva. Polluisti degener.

Leontius. Per sanguinem Christi rogo —

Umbra calva. Christi, o miser,
Christi cruorem, quem profudisti nocens.

Leontius. Et per beatos angelos —

Umbra calva. Hostes tuos.

Leontius. Miserere tandem!

Umbra calva. Miserear? Deus vetat.

Leontius. Lamenta, gemitus atque lacrimantes genae
Poscunt favorem.

Umbra calva. Scelera truculentae tigris
Renuunt favorem. Spurca progenies, peri!

Leontius. Ah parce!

Umbra calva. Serus in preces venis.

Leontius.	O siste dextram!
Umbra calva.	Poenas sceleris aeternas lue!
Leontius.	Extrema posco dona. Da hunc vitae diem!
Umbra calva.	Tibi nec istum fata concedunt diem.
Leontius.	O grande Christi numen, o potens Deus, Fer invocatus rebus extremis opem!
Umbra calva.	Precare, plora, rumpe singultu latus, Superos fatiga, frange caelitum fores, Aures Tonantis tunde, per divos sacri, Per quidquid unquam est nominis, supplex roga: Nil impetrabis, summa te vocat dies. Maledicte ad ignem perge, maledicte, ad Stygem!
Leontius.	Heu heu heu heu heu heu!

Finis.

Vollständig erhalten ist auch des bereits oben erwähnten Prager Jesuiten Carolus Kolczawa dreiaktiges Schauspiel 'Atheismi poena seu vulgo Leontius' (Exercitationes dramaticae 4, Nr. 5. Pragae 1713), das Zeidler im IX. Bande der Zeitschrift S. 102—121 ausführlich besprochen hat. Der Gewährsmann des böhmischen Dichters ist Zehentner, aus dem er auch die Namen Leontius und Machiavellus entlehnt, während er in seinem oben angeführten 1706 erschienenen Epos, in dem er sich gleichfalls auf Zehentner beruft, seinen Helden Milesius taufte.

Ueber ein 1762 im schwäbischen Prämonstratenserstift Roth gespieltes Stück 'De Deo existente s. Leontius nisus expungere veram Deitatem, ab avo suo defuncto expunctus' vgl. Zeidler oben 9, 121—132.

Neuntens und letztens kommt ein hsl. erhaltenes deutsches Schauspiel des Dachauer Schulmeisters Franz von Paula Kiennast (1728—1783) in Betracht: ‚Die verfüehrte Jugendt, so auss einer wahrhafften Histori gezogen und vorgestölt Dachau 1760' [1]). Die Handlung, die i. J. 435 zu Neapel spielt, stimmt mit dem Ingolstädter Scenar überein, auch die Namen Leontius und Machiavellus; dem Verführer Machiavell steht ein christlicher Hofmeister Landulphus gegenüber, den der junge Graf von sich stösst.

Wenn wir nun von diesem letzten Gliede einer langen Reihe den Blick auf den Ursprung der Leontiusfabel zurückwenden, so hat uns leider der Ingolstädter Dramatiker von 1615 über seine Quelle völlig im Dunkel gelassen. Es ist glaublich, dass er die Gestalt des Verführers des italienischen Grafen erst selber erfand und aus polemischem

[1]) Vgl. A. Hartmann, Volksschauspiele in Bayern und Oesterreich gesammelt 1880 S. 439; auch Kiennast, Altbairische Possenspiele hsg. von O. Brenner 1893.

Eifer mit dem florentinischen Politiker Machiavell identificierte: es ist sogar möglich, dass seine Vorlage gar nicht in Italien spielte. Denn das Citat aus Cardanus, das wir im Münchner Drama von 1658 fanden, hat sich als falsch erwiesen; und ebenso irrig ist die Behauptung der Miss Busk [1]), dass schon der Florentiner Predigermönch Jacopo Passavanti († 1357) in seinem Specchio della vera penitenza eine ähnliche Legende berichte. Trotzdem spricht ein Umstand für den italienischen Ursprung der Leontiussage.

Es giebt ein gereimtes italienisches Volksbuch: ‚Storia esemplare, la quale tratta d' un uomo per nome Leonzio che stava sempre in allegria', von dem ich zwei Drucke aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts gesehen habe [2]). Der Held desselben ist ein hoffärtiger englischer Edelmann, welcher nicht an ein Leben nach dem Tode glaubt und die Priester, Mönche und Bettler, die seiner Tür nahen, fortprügeln lässt, indem er sie gefrässige Ratten schilt. Eines Tages ladet er auf dem Friedhofe einen Schädel spottend zum Mahle ein; wirklich erscheint der Tote, der sein eigener Oheim war, in seinem Palaste und schleppt ihn fort zur Hölle. All sein Hausrat aber wird von Ratten verzehrt. Die Erzählung schliesst mit der Lehre:

> Fratelli, amate i poveri con desio,
> Fate la carità, temete Iddio!

Ähnliche Balladen sind mehrfach aus dem Munde des Volkes in Sicilien [3]), Ferrara [4]) und Rovigno [5]) zu Papier gebracht worden; hier

---

[1]) The folk-lore of Rome 1874 p. 202 f. — Vermutlich bezieht sich ihr aus T. Dandolo, Monachismo e leggende p. 314 entlehntes Citat auf Passavanti dist. 3, cap. 2 (p. 43 ed. Polidori 1856), wo der in der Wüste liegende Schädel eines heidnischen Priesters vom heiligen Macarius beschworen wird, von den Höllenstrafen zu berichten. Die Quelle dafür sind die Vitae patrum 3, 172 und 6, 3, 16 (Migne, Patrologia latina 73, 797 und 1013).

[2]) Bologna, Tip. Colomba o. J. 10 S. 16° (Weimar). 22 Stanzen; Anfang: 'Attento popol mio che imparerai.' — Der andre, ebenfalls in Weimar befindliche Druck enthält 24 Strophen und ist betitelt: 'Istoria di Leonzio, esortazione al popolo cristiano non disprezzar i morti dall' esempio che qui si racconta, opera nuova composta da un divoto delle anime del purgatorio. Milano, nella stamperia Tamburini o. J. 8 S. 16°. — Salomone-Marino p. 134 führt noch an: Leonzio ovvero la terribile vendetta di un morto. Firenze, tip. A. Salani 1878.

[3]) S. Salomone-Marino, Leggende popolari siciliane 1880 p. 126: 'Liònziu' (22 Stanzen). Anfang: 'Stativi attenti, populu, a'mparari.'

[4]) G. Ferraro, Rivista di filologia romanza 2, 204 (1875): 'La testa di morto.' Anfang: 'Per d' un simiteri un perfid passava' (Leonzio).

[5]) A. Ive, Canti popolari istriani 1877 p. 371: 'Lionzo,' 14 Stanzen. Anfang 'Artenti, puopolo meîo, ch'inpararai.' (Spielt in England).

ist der Name des Helden Leonzio geblieben, während er in einer sonst gleichen Prosaerzählung aus Venedig[1]) weggefallen ist: nirgends aber erscheint ein arger Hofmeister oder Freund, der ihn verführt.

III. Die Sage von dem zu Gaste geladenen Totenschädel.

Wir stehn nun vor zwei Möglichkeiten: entweder sind das italienische Gedicht, dessen Alter wir vorläufig nicht bestimmen können, und das Ingolstädter Jesuitendrama aus einer vor 1615 gedruckten italienischen (oder lateinischen) Erzählung von Leontius geflossen, oder die Leontiussage ist nach 1615 von Deutschland aus nach Italien gedrungen und hat dort das Volksbuch hervorgerufen. Ich bekenne, dass mir vorläufig der erste Fall der wahrscheinlichere dünkt, und gebe die Hoffnung nicht auf, dass jene ältere Quelle noch gefunden wird. Dafür spricht, dass die Erzählung von dem zu Gaste geladenen Totenschädel bei verschiedenen Völkern verbreitet ist und wohl auch schon vor dreihundert Jahren verbreitet war. Mustern wir rasch die einzelnen Zeugnisse!

Eine bretonische Ballade[2]), über deren Herkunft der Herausgeber leider nichts angiebt, die aber vermutlich von ihm einer älteren Handschrift entlehnt ist, verlegt die Begebenheit nach Rosporden auf den 27. Februar 1486. Dort läuft ein Bursch zur Fastnacht umher, nachdem er einen Schädel mit brennenden Lichtern in den Augenhöhlen sich auf den Kopf gesetzt und gotteslästerliche Worte gerufen. Dann wirft er den Schädel wieder auf den Kirchhof und ladet ihn zum Abendessen. Der Tote pocht und fordert den Jüngling auf, mit in sein Grab zu kommen. Entsetzt schreit dieser auf und stürzt tot nieder. — Fast ebenso erzählen zwei bretonische Volkssagen, die keine bestimmte Örtlichkeit namhaft machen[3]), und eine 1877 in der Gegend von Metz

[1]) D. G. Bernoni, Leggende fantastiche popolari veneziane 1873 p. 19: 'De un signor che gà dà 'na peada a un cragno de morto.'

[2]) Villemarqué, Barzas-Breiz 1, 251 (1839): 'Le carnaval de Rosporden' (angeblich von dem Kapuziner Morin zu Kemper nach einer Predigt wieder die ausgelassene Faschingsfeier gesungen; Morin starb jedoch schon 1480). Deutsch bei Keller und Seckendorf, Volkslieder aus der Bretagne 1841 S. 86. — Ein ähnliches Lied hat, Sébillot zufolge, Souvestre in der ersten Ausgabe seines Buches 'Les derniers Bretons' 2, 15 (1837) mitgeteilt, während es in den späteren Drucken fortgelassen ist.

[3]) Ce D' A . . . [d. i. Ch. P. Acloeque dit Ce d' Amezeuil], Légendes bretonnes, souvenir du Morbihan 1863 p. 268–279: 'Jaouen le sonneur' und Sébillot, Traditions populaires de la Haute-Bretagne 1882 1, 263: 'L' invitation imprudente.' — Bei d' Amezeuil setzt ein trunken von einer Hochzeit über den Friedhof heimkehrender Dudelsackpfeifer einem Schädel seinen Hut auf und ladet ihn, nachdem er allen Toten

aufgezeichnete französische Ballade[1]), nach welcher der Vorfall sich zu unbestimmter Zeit in Reims ereignete. Der Jüngling schreckt auf gleiche Art als Gespenst gekleidet zur Fastnacht die Leute. Als er daheim zu Nacht isst, pocht der Tote, dessen Schädel er benutzt hat, an die Tür und nötigt ihn, sein Mahl und sein Bett mit ihm zu teilen, während die Magd und die Mutter, die zuerst ohnmächtig geworden waren, die Nacht im Gebete zubringen. Am Aschermittwoch empfängt der Jüngling die Sakramente und stirbt. — In einer spanischen Romanze, die Juan Menendez Pidal in den Bergen von Leon singen hörte[2]), stösst ein Wollüstling, der nur um hübsche Mädchen zu betrachten zur Messe geht, an einen am Wege liegenden Schädel und fordert diesen auf, mit ihm zu speisen. Der Schädel zeigt die Zähne, als ob er lache, und verheisst zu kommen. Das geschieht auch, und zum Entgelt bestellt der Tote seinen Wirt um Mitternacht an die Kirche. Wie der Tollkühne dort erscheint, weist ihm der Tote ein offenes Grab mit den Worten:

Entra, entra, el caballero,
Entra sin recelo en ella,
Dormirás aqui con migo,
Comerás de la mi ceno.

Aus Portugal haben nach Farinelli (Giorn. stor. 27, 21—23) T. Braga und Consiglieri-Pedroso[3]) eine ziemlich übereinstimmende Erzählung 'Mirra' (d. h. Skelett) und eine Ortssage aus Villa-Nova de Gaya veröffentlicht. Während in einer vlämischen Sage[4]) der gottlose Junker nicht sofort beim Eintritte des Gerippes stirbt, sondern in Wahn-

---

zum Tanze aufgespielt, zum Abendessen. Der Tote erscheint mit einer Sichel, und tötet den Spötter. Sébillots Aufzeichnung stimmt genauer zur Ballade.

[1]) Nérée Quépat (= R. Paquet), Chants populaires messins 1878 S. 36 nr. 16: 'Le libertin.' — Auch eine catalanische Erzählung (rundalla) soll nach Farinelli (Giorn. stor. 27, 22) verwandte Züge aufweisen.

[2]) Inhaltsangabe bei E. Cotarelo y Mori, Tirso de Molina 1893 p. 117. — Der Text steht nicht, wie Farinelli (Giorn. storico 27, 21) bemerkt, in der 1885 von J. Menéndez Pidal herausgegebenen asturischen Sammlung: 'Poesia popular, coleccion do los viejos romances que se cantan por los Asturianos.'

[3]) In der mir nicht zugänglichen Zeitschrift 'O Positivismo, revista de philosophia' 4, 333 und 392 (1882). — Doch scheint die erste dieser Aufzeichnungen identisch zu sein mit Braga, Contos tradicionaes do povo portuguez 1, 146: 'A mirra' (1883).

[4]) J. W. Wolf, Deutsche Märchen und Sagen 1845 S. 225 Nr. 116: 'Toter zu Tisch geladen.'

sinn verfällt, weicht der Schluss einer picardischen Erzählung[1]) noch mehr ab: der ausgelassene Jüngling, den der Tote zum Danke bei sich in einer Gesellschaft von lustigen Gespenstern bewirtet, geht darauf in sich und wird Mönch. Die Gascogner kennen die Sage vom getretenen und geladenen Schädel[2]) ebenfalls; auf den Rat des Geistlichen geniesst der Mann bei dem in der Kirche gefeierten Mahle der Toten keinen Bissen und wird mit einer Verwarnung und dem Befehle, hundert Seelenmessen lesen zu lassen, heimgeschickt. Auch in einer wallonischen Ueberlieferung, die J. Defrecheux[3]) zur Erläuterung der Lütticher Redensart: 'J' ai bien fait comme la tête de mort' anführt, kommt der Trunkenbold, der das geladene Gespenst wiederholt zum Essen und Trinken nötigt und darauf die Antwort 'J' ai bien fait' (ich bin satt) erhält, glücklich mit dem Leben davon. Abweichend von allen bisher angeführten berichtet eine bretonische Sage[4]), dass nicht ein beliebiger Toter, sondern der Tod selber bei dem reichen Laou, der alle Leute der Nachbarschaft zu Gaste geladen hat, erscheint und ihm zum Danke für seine Gastfreundlichkeit ankündigt, er müsse in acht Tagen sterben, damit er sich nach Gebühr darauf vorbereiten könne.

Wieder anders lautet die Busse, die in einer dänischen[5]) und vier deutschen Sagen aus Holstein[6]), aus dem Elsass[7]), aus Siebenbürgen[8]) und aus der Oberpfalz[9]) dem übermütigen Spötter auferlegt wird: er folgt dem Toten ins Jenseits und kehrt erst nach vielen Jahren wieder auf die Erde zurück. In der dänischen Erzählung geht ein alter Bauer am Weihnachtsabend halbtrunken von der Stadt über den Kirchhof heim und erblickt auf dem Wege einen Schädel, dessen weisse Zähne im Mondlicht schimmern. Er ruft ihm zu: 'Meiner Treu, du kannst

[1]) Carnoy, Littérature orale de la Picardie 1883 p. 120 = Sébillot, Contes des provinces de France 1884 p. 247: 'Le souper du fantôme.' Der Anfang gleicht der eben erwähnten bretonischen und der Metzer Ballade.

[2]) Bladé, Contes populaires de la Gascogne 2, 92 (1886): 'Le souper des morts.'

[3]) Wallonia 1,64 (1893): 'Un squelette au souper.'

[4]) A. Le Braz, La légende de la mort en Basse-Bretagne 1893 p. 71: 'La Mort invitée à un repas.'

[5]) J. Kamp, Danske Folkeæventyr 1, 170 Nr. 16 (1879): 'Dödningen' (aus Bogö).

[6]) Müllenhoff, Sagen von Schleswig, Holstein und Lauenburg 1845 S. 172 Nr. 236 'De Kulengraver.'

[7]) Flaxland, Alsatia 1858—61, 264—267: 'Märchen vom redenden Totenkopf' = Sébillot, Contes des provinces de France 1884 p. 227: 'La tête de mort qui parle.'

[8]) Friedr. Müller, Siebenbürgische Sagen 1885 S. 46 Nr. 74: 'Der Totengräber im Himmel.'

[9]) Schönwerth, Aus der Oberpfalz 3, 149 (1859).

Brod beissen. Komm nur heut Abend zu mir, dann sollst du Weihnachtsessen und einen Schnaps bekommen.' Bald nachher pocht es dreimal an seine Tür. Der Tote tritt ein, nimmt an der Tafel Platz und lässt sich dann vom Bauern einen Besuch in der Neujahrsnacht versprechen. Als dieser zur festgesetzten Zeit erscheint, führt er ihn durch einen langen dunklen Gang, nötigt ihn an einem gedeckten Tische niederzusitzen und verlässt ihn dann mit dem Auftrage aufzumerken, wie oft die grosse Linde neben ihm die Blätter wechsele. Der Bauer zählt dreihundert Male und gewahrt mit Schrecken über sich einen Mühlstein an einem Seidenfaden hängen und unter sich einen flammenden Scheiterhaufen, in dem allerlei Gewürm umherkriecht. Endlich kehrt sein Wirt wieder, geleitet ihn zurück und belehrt ihn, der Mühlstein sei Gottes Zorn über die Sünde, der Scheiterhaufen aber das Höllenfeuer. Als der Bauer in sein Haus treten will, ist alles verändert; denn inzwischen sind dreihundert Jahre verflossen. Er wird aber aus Mitleid aufgenommen und lebt noch einige Jahre auf dem Hofe. -- Nach der holsteinischen Version stösst der Totengräber bei seiner Arbeit auf einen stattlichen Sarg. 'Du bist wohl ein vornehmer Herr gewesen, bei dir möcht ich zu Gaste sein', sagt er, und als der Tote ihm erwidert, das könne leicht geschehen, ladet er ihn zum Abend ein. Der Tote kommt und entbietet ihn, nachdem er gegessen, getrunken und geraucht, auf den folgenden Abend zu sich. Der Totengräber wird in eine unterirdische Stube geleitet, während nebenan schöne Musik erschallt; seine Frau, Töchter und andere Verwandte schreiten durch die Stube zur Musik hin, antworten aber auf seine Anrede nichts. Nach einer Stunde führt ihn der Tote zurück. Aber in seinem Hause wohnt längst ein andrer Totengräber; der Pastor stellt aus dem Kirchenbuche fest, dass 600 Jahre seit jenem Weggange verronnen sind; er empfängt das heilige Abendmahl und verscheidet. — In der elsässischen Aufzeichnung gewahrt der von dem kollernden Totenkopfe eingeladene Wandergesell im Jenseits die Strafen mehrerer Sünder in Gestalt zweier zankenden Krähen und eines Pfarrers, der mit einem Zuber ohne Boden Wasser schöpft, sowie ein Schloss mit Lebenslichtern, während der seine Blätter abwerfende Baum und die Rückkehr auf die Erde fehlt. — Die siebenbürgische Fassung endlich stimmt näher zu der dänischen. Nur ist der Held wie in der holsteinischen ein Totengräber; er gewahrt im Jenseits zwei Weiber, die um ein Sieb zanken, zwei einander zerfleischende Hunde und einen Mann, der Erde karrt; dabei fallen drei Baumblätter, die drei Jahrhunderte bedeuten, zur Erde. Als er daheim anlangt.

kennt ihn niemand. Der Pfarrer schlägt nun in der Chronik nach, und er sinkt tot nieder. — In der kurzen oberpfälzischen Erzählung geleitet der Pfarrer den der Ladung des Toten folgeleistenden Bauer auf den Kirchhof; der hundert Jahre dauernde Aufenthalt im Jenseits wird nicht genauer beschrieben.

Ohne mich bei den auch sonst in Märchen und Legenden[1]) begegnenden Reminiscenzen an das antike Schwert des Damokles und die Strafen der Danaiden und des Sisyphos aufzuhalten, bemerke ich nur, dass die in der elsässischen, etwas unklaren Erzählung auftauchende, aus dem Märchen vom Gevatter Tod wohlbekannte Schar der Lebenslichter auch in einer verwandten bretonischen Sage[2]) wiederkehrt. Der zur Hochzeit gebetene Tote kommt, isst und trinkt aber nichts; als der Bräutigam sich Tags darauf auf dem Kirchhofe einfindet, sieht er dort einen leeren Tisch, drei Stühle und zwei Gerippe. Sein Wirt führt ihn auf einen Berg und zeigt ihm eine Ebene mit vielen Lebenslichtern. Auch sein eigenes erblickt er, das ganz klein ist; er geht heim und stirbt zwei Tage darauf. — Ähnlich ladet in einer deutschen Sage[3]) ein Mann einen Toten, dessen Grab er im Gebirge gefunden, zur Hochzeit seines Sohnes und reitet drei Tage später zur Gruft, wo ihn sein Gast erwartet, ihm Fleisch und Branntwein vorsetzt und ihn ins Paradies, in die Hölle und ins Fegefeuer führt, nachdem er ihm geboten, seine Hand zu ergreifen und die Augen zu schliessen. Auf Geheiss des Toten beichtet er, als er daheim anlangt, empfängt die letzte Oelung und stirbt.

Der tragische Schluss fehlt in zwei Sagen, in denen die Macht des Toten durch die Frau des Unbesonnenen gebrochen wird. In Tirol[4]) erzählt man von einem Bauern, der von der Schenke heimkehrend einen Schädel zum Weine lud und von den nachfolgenden Gespenstern zerdrückt worden wäre, wenn nicht sein Weib ihm geöffnet und bis zum Avemaria-läuten den rechten Arm über ihn ausgestreckt hätte. Um-

[1]) Vgl. über die Arseniuslegende Bolte, Zs. f. dtsch. Phil. 22,333; über das Damoklesschwert Gesta Romanorum c. 143. Ferner vgl. über die Schilderungen des Jenseits Köhler zu Gonzenbach, Sicilianische Märchen 1870 Nr. 88; Zs. d. V. f. Volkskunde 6,173 und Kleinere Schriften 1,132 zu Bladé 2,166 (1898). Le Braz, La légende de lamort 1893 p. 458. Grundtvig, Gamle danske Minder 1,6. Child, English Ballads nr. 37.

[2]) Sébillot, Traditions populaires de la Haute-Bretagne 1882 1,260: 'Le beau squelette'.

[3]) Am Urds-Brunnen 6, 146.

[4]) Zingerle, Sagen aus Tirol 1859 Nr. 354 — 1891 Nr. 500: 'Der eingeladene Tote.'

ständlicher weiss eine isländische Braut[1]), deren Verlobter vor Jahren im Übermute einen Schädelknochen zu seiner Hochzeit geladen hat, der von jenem beleidigten Toten drohenden Gefahr zu begegnen. Sie lässt nämlich für diesen ein besonderes Haus erbauen und darin Erde und Wasser auf den Tisch stellen; damit wird das Gespenst abseits von der Hochzeitsgesellschaft bewirtet.

Weiter abseits[2]) stehn die Erzählungen von den Gästen vom Galgen. Ein preussischer Junker, der wohl bezecht am Hochgericht vorüberreitet, ladet die dort im Winde schaukelnden Missetäter zur Mahlzeit. Diese kommen am nächsten Morgen, essen mit ihm und bitten ihn über vier Wochen zu sich; und wirklich wird der Edelmann um diese Zeit um eines Totschlags willen an den Galgen gehängt. So berichtet um 1529 der Dominikaner Simon Grunau in seiner Preussischen Chronik[3]) als Tatsache. Bei Grimm (D. S. nr. 336) ist es ein Wirt, der sich vor den unheimlichen Gästen so entsetzt, dass er nach drei Tagen den Geist aufgiebt. Ähnlich ergeht es dem Edelmanne in der Zimmerschen Chronik (ed. Barack, 2. Aufl. 1, 636, 30), während bei Bartholomäus Wagner[4]) der Junker, der drei 'dürre Brüder' bewirtet und sie wiederum am Galgen aufsuchen soll, durch St. Johannis Segen beschützt wird und mit einer Warnung davonkommt. In einer mecklenburgischen Sage[5]) bittet der vom Gehängten Wiedergeladene den Pfarrer mitzukommen; aber nicht dieser rettet ihn, sondern das Glockengeläut, das gerade erschallt, als sie dem Galgen nahen. In einer schlesischen

---

1) Arnason, Islenzkar Þjóðsögur 1,242 (1862) = C. Andersen, Islandske Folksagn 1877 p. 110 = M. Lehmann-Filhès, Isländische Volkssagen 1,110 (1889): 'Der Bräutigam und das Gespenst.'

2) Keinen Zusammenhang mit unsrer Sage hat Pauli, Schimpf und Ernst Nr. 467 und Gering, Islendzk Aeventyri 1882 Nr. 34, wo ein Toter (geladen oder ungeladen) sich schweigend an die Tafel der speisenden Mönche setzt und erst lächelt, als De profundis gebetet wird.

3) 2,405 (Traktat 19, Cap. 6) ed. Perlbach, Philippi und Wagner 1889 = Hennenberger, Erclerung der Preüssischen Landtaffel 1595 S. 254 = Grimm, Deutsche Sagen Nr. 335 = Tettau und Temme, Volkssagen Ostpreussens 1837 Nr. 127: 'Die erhängten Gäste.'

4) Passionale 1612 S. 127 = Birlinger, Oesterreich. Vierteljahrsschrift für kathol. Theologie 12, 403 (1873).

5) Niederhöffer, Mecklenburgs Volkssagen 1.23 (1857) = Bartsch, Sagen aus Mecklenburg 1879 1,94 nr. 108: 'Worüber die Glocken gehen, das ist heilig.' — Ähnlich Bartsch 1,446 nr. 621: 'Die Räuberbande von Devwinkel' (Gebet rettet den Bauern) und K. Haupt, Sagenbuch der Lausitz 1,171 (1862): 'Der Futterschneider und die unheimlichen Gäste.'

Sage [1]) führt der Gehängte seinen Wirt, der sich ebenfalls vom Pfarrer geleiten lässt, in einen Garten; als der Bauer bald darauf, wie er meint, zurückkehrt, findet er den Geistlichen nicht mehr warten, geht in die Kirche und erfährt hier, dass seitdem hundert Jahre vergangen sind, und verscheidet.

Der den Schluss dieser Erzählung bildende Besuch im Jenseits, wo dem irdischen Gaste unvermerkt ein Jahrhundert verrinnt, dem wir schon in der oben besprochenen Sagengruppe begegneten [2]), kehrt auch in mehreren, noch weiter von unsrem Thema abliegenden Volksüberlieferungen wieder, in denen der Tote ein früherer guter Freund des einladenden Wirtes ist und die Einladung zur Hochzeit oder zu anderer Festlichkeit nicht im Spotte erfolgt, sondern auf einer früher bei Lebzeiten getroffenen Vereinbarung beruht [3]). Den zuletzt erwähnten Erzählungen steht eine mecklenburgische Sage [4]) am nächsten, in der ein Bauer seinen früheren Mitknecht, der um eines aus Not begangenen Diebstahls willen gehängt ist, in treuherziger Einfalt bittet, seiner Hochzeit beizuwohnen, wie er selber früher bei gleicher Gelegenheit sein Gast gewesen sei. Der Tote kommt und führt den Bräutigam zum Entgelt ins Paradies, aus dem er erst nach 150 Jahren auf die Erde zurückkehrt. — Ein russisches Märchen [5]) beginnt mit dem wechselseitigen Versprechen zweier Freunde, wer zuerst heirate, solle den andern, auch wenn dieser verstorben sei, zur Hochzeit einladen. Als nach dem Tode des einen der andre sich vermählen will, geht er zum Grabe und ladet den Freund. Der Tote erscheint und fordert ihn auf, ein Glas bei ihm

[1]) Peter, Volkstümliches aus Oesterreichisch-Schlesien 2, 130: 'Die Galgenmühle in Troppau' (1867). — Es hiesse zu weit ablenken, wollte ich noch auf Sagen eingehn, in denen der Geist einer verdammten Jungfrau (Panzer, Beitrag zur deutschen Mythologie 1, 145 1855) oder der Teufel leichtsinnigerweise zum Abendessen geladen wird (Angelinus Gazaeus, Pia hilaria 1657 p. 235 nach Simon Maiolus, Dierum canicularium tom. 3. Schmitz, Sitten und Sagen des Eifler Volks 2,88: 'Der Junker an der alten Mauer.' 1858).

[2]) Ueber das unvermerkte Entschwinden grosser Zeiträume, das auch in andern Sagen wiederkehrt, vgl. W. Hertz, Deutsche Sage im Elsass 1872 S. 263 277 und den im Druck befindlichen 2. Band von Reinh. Köhlers Kleineren Schriften.

[3]) Nur entfernte Ähnlichkeit hat die von Schönbach (Die Reuner Relationen. Sitzungsberichte der Wiener Akad. 139, 5 1898) trefflich beleuchtete mittelalterliche Legende von den beiden Klerikern, die einander geloben, dass, wer von ihnen zuerst sterbe, dem andern erscheinen und Bericht vom Jenseits erstatten solle.

[4]) Niederhöffer, Mecklenburgs Volkssagen 3,2 (1860).

[5]) Ralston, Russian Folk Tales 1873 p. 304 nach Afanasjef 6,322.

zu trinken. Der Lebende trinkt drei Gläser, und als er heimgeht, sind 300 Jahre vergangen. — In einem ähnlichen norwegischen Märchen[1]) weilt der Bräutigam sogar 400 Jahre beim toten Freunde. In einer dänischen Überlieferung[2]) machen zwei Freunde aus, sich lebend oder tot am Julabend zu treffen. Der Tote kommt zum Lebenden und fordert ihn um Mitternacht auf, mit ihm zu gehen. Das Grab öffnet sich, und der Lebende erblickt die Geheimnisse des Jenseits: einen schmalen grünen und einen breiten sandigen Weg, weisse Tauben, fette und magre Kühe. Heimgekehrt erfährt er, dass er 200 Jahre entfernt gewesen ist. — Ein portugiesisches Märchen[3]) berichtet von zwei verabschiedeten Soldaten, die einander zum Gastmahle besuchen wollen. Nach einiger Zeit lässt der eine (offenbar inzwischen verstorbene) Freund den andern auf einer Eselin abholen. Unterwegs hört er eine Messe in einer Kapelle und wird dann von seinem Freunde in einem prächtigen Palaste bewirtet. Wie er zurückreitet, findet er die Kapelle verfallen und beschliesst nach drei Tagen sein Leben. In einer schwedischen Erzählung[4]) ladet ein Bräutigam seinen verstorbenen Bruder früherer Verabredung gemäss zur Hochzeit. Von einem Engel geleitet erscheint der Tote, für die übrigen Gäste unsichtbar, bei der Trauung und beim Mahle und bittet dann den Bräutigam mit ihm zu kommen. Dieser folgt dem Toten und dem Engel, sieht fette und magere Kühe, einen breiten und einen schmalen Weg und darf einen Augenblick durch die Paradiestür schauen. Als er ins Hochzeitshaus zurückkehrt, sind hundert Jahre verronnen. — Den Ursprung dieser Volkssagen erblicke ich in der mittelalterlichen Legende vom toten Ritter auf der Hochzeit, die mir bisher nur in einer lateinischen Fassung im Speculum exemplorum 9,64 (1481. Deutsch bei Pauli, Schimpf und Ernst 1522 Nr. 561) und in einer ausführlicheren niederländischen Prosa (Brüsseler Hs. 2224, Bl. 149b; mitgeteilt durch Herrn Dr. C. G. N. de Vooys aus Gouda) bekannt ist. Hier erscheint der Tote bei der Hochzeit seines Freundes als weisser Ritter auf weissem Ross und von einem weissem Windhunde geleitet; er nimmt den Bräutigam nicht sofort mit ins Paradies, sondern sendet ihm am nächsten Sonntag sein Ross und Windspiel. Abgesehen von dem ersten Teile gleicht diese Legende sehr

---

[1]) Asbjörnsen, Norske Folke-eventyr 1871 Nr. 62.

[2]) Grundtvig, Gamle danske Minder i Folkemunde 1,6 (1854).

[3]) Coelho, Contos populares portuguezes 1879 Nr. 75: 'O soldado que foi ao ceo.'

[4]) E. Wigström, Folkdigtning 1,281 (1880): 'Vandringen till himmelriket.' Eine Variante giebt Lindblom, Upplands fornminne-förenings tidskrift 16, 85 (1895).

der vom jungen italienischen Herzoge im Paradiese, für die ich auf R. Köhlers Aufsatz in der Zeitschrift für deutsche Philologie 14, 96 und auf den 2. Band seiner kleineren Schriften verweise.

IV. Die Elemente des 'Burlador de Sevilla.'

All diese eben betrachteten Volkssagen verhalten sich zu dem Leontiusdrama von 1615 und dem 'Burlador de Sevilla' wie der unscheinbare Keim zur üppig emporgesprossten Pflanze. Aus dem Toten, der sich an dem Störer seiner Ruhe rächt, haben beide Dramatiker einen Beauftragten Gottes gemacht, der den Uebertreter seiner Gebote zur Hölle schleppt, als das Mass seiner Sünden voll ist. Sie haben ferner das Sündenleben der Helden ausführlicher dargestellt und den rächenden Geist in nähere Beziehung zu ihm gebracht: Leontius ladet unwissentlich seinen eigenen Ahn oder Oheim, Don Juan aber das Standbild des von ihm erstochenen Komturs. Ohne Zweifel offenbart der spanische Dichter weit grössere Gestaltungskraft als der Ingolstädter Jesuit, aber vermutlich fand er den Stoff schon ebenso zubereitet vor wie dieser, d. h. er schöpfte aus einer gedruckten Version der Leontiussage.

Wenn er aber statt des rollenden Schädels der Leontiusfabel eine Bildsäule des Verstorbenen vom Helden einladen und darauf beim Mahle erscheinen lässt, so ist dieser theatralisch wirksame Zug möglicherweise durch eine ähnliche Scene in Lope de Vegas Komödie 'Geld macht alles'[1]) angeregt. Hier kommt Octavio, dessen Vater durch Darlehne an den verstorbenen König von Neapel in Armut geraten ist, abenteuernd in ein verfallenes Schloss, in dem eine Marmorstatue des Königs steht. Ergrimmt schlägt er mit dem Degen auf das Abbild des unschuldigen Urhebers seines Unglückes. Da steigt dies vom Sockel herab und fordert ihn zum Zweikampfe auf. Als der Jüngling unerschrocken standhält, verkündet ihm der König, er habe nur seinen Mut prüfen wollen, und zeigt ihm einen vergrabenen Schatz. — Ebenso gutmütig erweist sich in einer portugiesischen Volkssage[2]) eine Bildsäule, die ein armer Mann, der im Vorübergehen über ihren offenen Mund scherzte, zum Essen geladen hatte. Als das Steinbild sich wirklich bei ihm einstellt und er bekennt, ihm nichts vorsetzen zu können, macht es ihn reich. — Während aber hier, ungleich dem Burlador de Sevilla, die

[1]) 'Dineros son calidad.' Vgl. Schäffer, Geschichte des spanischen Natialdramas 1, 143 (1890).

[2]) Braga, Contos tradicionaes do povo portuguez (1883) 1,204 nr. 104: A estatua que come. Vgl. 2,217.

Spötter ungestraft ausgehen, erzählt genauer entsprechend schon das klassische Altertum von der Rache einer beleidigten Statue[1]). Ein Feind des starken Theagenes von Thasos peitscht nach dessen Tode seine Bildsäule; da springt diese vom Sockel herab und erschlägt den Unbesonnenen. Noch älter ist die von Aristoteles[2]) bezeugte wunderbare Geschichte von dem Standbilde des Mitys von Argos, das während eines öffentlichen Festes umstürzt und den Mörder des Mitys tötet.

Am Schlusse dieser Betrachtungen müssen wir freilich bekennen, dass sie uns noch nicht zu einem festen, greifbaren Ergebnis über die vom spanischen Dichter benutzten Quellen geführt haben; allein die allgemeine Richtung, in der man diese suchen muss, ist vielleicht doch deutlicher als bisher hervorgetreten.

Berlin.

---

[1]) Dio Chrysostomus, Orationes 31 p. 618 R. = 339 M. Pausanias, Descriptio Graeciae 6, 11, 6. Herr Dr. M. Rubensohn macht mich noch auf ein Epigramm des Poseidippos bei Athenäus 10 p. 412 D aufmerksam, dem zufolge Theagenes dargestellt war, wie er einen ganzen Ochsen verzehrte. — Hierauf geht wohl die von Farinelli (Cuatro palabras p. 9) angeführte Erzählung von der Statue Nikons bei Pierre Mathieu (Histoire de France 1606 liv. 1 p. 145) zurück.

[2]) Poetik cap. 9. Plutarch de sera numinis vindicta cap. 8 p. 553 D fügt noch hinzu, die eherne Statue habe auf dem Marktplatze gestanden und Mitys sei bei Gelegenheit eines Aufruhrs umgebracht worden.

Vermischtes.

Anklänge an das Nibelungenlied in mingrelischen Märchen?

Von

Wladislaus Nehring.

In einem sehr interessanten Aufsatze von Wolfgang Golther „Ein mingrelisches Siegfriedmärchen“ wurde im ersten Hefte dieses Bandes der Zeitschrift, S. 46 ff die Behauptung aufgestellt, dass ein mingrelisches Märchen (von dem Carensohne Sanartia) mit dem Verhältnis Gunthers und Siegfrieds zu Brunhild im Nibelungenliede nahe Verwandschaft zeige: „mir aber, sagt Golther, scheint das Sanartiamärchen ein Niederschlag des Nibelungenliedes zu sein“; von dem Privatdocenten Dr. Axel Olrik in Kopenhagen auf diese Parallele aufmerksam gamacht, führt er sie nach allen Seiten durch.

Mir will sie nicht einleuchten, mag die Reihe der in Vergleich gebrachten Züge etwas Bestechendes haben; der Verf. selbst giebt auch vornehmlich mit Rücksicht auf die grosse Entfernung zwischen der Heimat des Nibelungenliedes und Mingrelien die Berechtigung zu Zweifeln ohne weiteres zu. An sich wäre eine Wanderung des Nibelungenstoffes nach dem Kaukasus wohl möglich, da man zunächst eine Ueberführung nach Kiew auf Handelswegen zugeben kann, um dann eine weitere Wanderung nach dem Kaukasus anzunehmen, wohin lebhafte Handelsverbindungen von Kiew aus bestanden. Nach Kiew aber, dem Mittelpunkte der Macht- und Handelsverhältnisse Südrusslands gelangten so manche westeuropäische Erzählungsstoffe oder Motive aus denselben; so wanderten Motive der deutschen Heldensage nach dem Osten, wie Müllenhoff im XII. Bande der Zeitschrift für deutsches Altertum von Haupt gezeigt hat; die byliny von dem Kampfe Ilijas mit dem

Sohne Sokolnikow sind wohl nicht ohne Kenntnis des Hildebrandliedes entstanden; andere byliny von dem Fürsten Wladimir und dem von ihm zum Tode verurteilten und von der Fürstin vom Hungertode erlösten Ilija erinnern so stark an die Sage von Boleslaw dem Tapfern und seiner Gemahlin, welche übereilt zum Tode verurteilt im unterirdischen Raume mit Nahrung versorgt und dem Könige wieder lebend vorgeführt werden, dass an eine Wanderung nach Kiew etwa bei dem Zuge Boleslaws II. wohl gedacht werden kann (vgl. Nehring, Ueber Walter und Helgunde im Atenum 1883, III, 370). Aber in dem gegebenen Falle ist bei dem Sanartiamärchen, wie wir es aus der russischen Uebersetzung von Cagareli (Tsagareli) in Mingrelskie etjudy 1880 S. 34 ff. kennen, an eine westeuropäische Beeinflussung nicht gut zu denken; es liegt auch in seiner eigenartigen Ausgestaltung in allen seinen Teilen inhaltlich weit ab vom Nibelungenliede; in der Analyse von Golther findet man auch keine bestimmten Anklänge an das deutsche Gedicht, nur das Motiv von dem Wurfe mit dem Klumpen Blei könnte zur Vergleichung mit dem Steinwurfe in dem Nibelungenliede herangezogen werden, wenn auch nur bei der Annahme, dass dies Motiv in dem mingrelischen Märchen verblasst ist.

„Der Stein war gefallen, zwölf Klafter von dem Schwung, erreicht ihn doch im Sprung . . . . Siegfried den Stein warf ferner, dazu er weiter sprang“ (Simrock's Uebers.), — im mingrelischen Märchen dagegen: „Die Carewna wirft ein grosses Stück Blei auf eine solche Entfernung, bis zu welcher eine Flintenkugel reicht, von hier muss der Bräutigam es auf die Stelle zurückwerfen, wo die Carewna-Braut stehen wird“ . . . . „Sie warf ein Stück Blei, welches auf die Stelle fiel, wo der Carensohn stand; dieser aber konnte das Stück nicht nur nicht werfen, sondern war auch nicht im Stande es zu heben; da hob Sanartia das Stück und warf es anstelle des Gefährten, das Blei fiel weiter, als von der Jungfrau geworfen“.

Indess scheint das Motiv des Wurfes als siegverleihenden Mittels auch in anderen Erzählungen ausschlaggebend zu sein; man findet z. B. in der Sammlung polnischer Märchen von A. J. Glinski (Bajarz Polski) 1862², Bd. III, 16 eine ähnliche Situation. Zwei Personen (hier Teufel) streiten um den Besitz von wertvollen Sachen; der Held des Märchens, ein Fischer, der des Weges geht, ist bereit den Streit zu schlichten und sagt: lasset hier die wertvollen Gegenstände liegen und ich werde hier stehend einen Stein werfen, wer von euch ihn eher ereilt (dogoni), wird zwei von den Wertsachen nehmen, der andere eine. Der Ursprungsort dieses Märchens, wie vieler anderen in dieser Sammlung ist nach Mit-

teilung des Erzählers (I, XIII) der Kreis Nowogródek in Schwarzreussen, wohin deutsche Einflüsse kaum reichten. Ich möchte glauben, dass das Vorkommen des fraglichen Motives in einem Märchen, welches abseits von westeuropäischen Einflüssen entstanden ist, die Annahme von der notwendigen Beeinflussung des mingrelischen Sanartiamärchens durch das Nibelungenlied erschüttert, zum wenigsten bedenklich erscheinen lässt.

Breslau.

Bemerkungen zu Friedrich Rückerts Poetischem Tagebuch.

Von

Karl Putz.

Dass das „Poetische Tagebuch“, welches zur Feier von Rückert's hundertjährigem Geburtstag erschien, nicht lauter früher Ungedrucktes enthielt, ist denen, die sich mit der Litteratur über den Dichter beschäftigen, nicht unbekannt. Ich finde darin 44 schon früher gedruckte Gedichte wieder, welche ich nebst gelegentlichen kritischen Bemerkungen als solche aufzähle, die ich seit längerer Zeit aus der Zerstreuung sammeln konnte, und bedaure nur, dass sich deren nicht eine viel grössere Anzahl im Tagebuch befindet, besonders nicht sämmtliche auf den Tod der Gattin bezügliche, die ich gern Frauentotenlieder nenne, und nicht sämmtliche, den Dank für Glückwünsche zum 75. Geburtstag aussprechende, deren ich gleichfalls auch mehrere als bereits veröffentlicht, aber auch ungesammelt kenne. Die im Tagebuch aufgenommenen Gedichte sind:

1. S. 19 „Du einst ein Gast der Unschuld-Kinderwelt“.
   Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückerts, Wien 1877. S. 4 mit der Ueberschrift: Die Welt.

2. S. 27 „Den Gehalt in meinem Busen“.
   Ebenda S. 8 mit dem Beisatz: Gedichtet Winter 1863. — Im Tagebuch: 1851.

3. S. 90 „Ein Alter ging mit grauem Haar“.
   Buch deutscher Lyrik, herausgegeben von Adolf Böttger. 2. Aufl. Leipzig 1853. S. 6. Parabeln aus dem Persischen. 2. mit dem Nachweis: Janci tohfat il arar 77 statt: Selâman u. Absâl S. 77—78.

4. S. 91 „Ein Araber nach Bagdad kam“.
   Ebenda S. 8. Parabeln aus dem Persischen 4. mit dem gleichen Nachweis, wie im Tagebuch.
   Warum wurden nicht die vier vom Dichter zur genannten Sammlung beigetragenen Parabeln aufgenommen?

5. S. 107 „Mir nach! spricht Christus unser Held“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 15.

(S. 126 „Nun die Wälder ewig sprossen“.
„Und du duftest wie vor Alters“.
„Sagt es niemand, nur den weisen“.
„Und solang du das nicht hast“.
Nach einer Mitteilung Dr. Boxberger's sämmtlich nicht von Rückert, sondern von Goethe. S. Hempel'sche Ausgabe von dessen Werken Bd. 4 S. 19, 26f — Diese Abschriften gehören nicht ins Tagebuch).

6. S. 147. Nach Hafis. „Was brauen deine Brauen“.
Beyer's Friedrich Rückert's Leben and Dichtungen. Koburg 1866. S. 266 wo vorangehend erzählt ist, dass am 19. Juni 1862 der Dichter dem Hofschauspieler H(essler) diese Verse als „die Arbeit der letzten Minuten vor dessen Besuch“ in's Notizbuch schrieb. — Im Tagebuch 1854.

(S. 148 Vorwort zu Ludwig Köhler's Gedichten.
„Ein kunstverwandter Landsmann bittet mich“.
Ob diese Gedichte nebst dem Vorwort erschienen sind, ist mir unbekannt. Nach Mitteilung Dr. Boxberger's starb Köhler am 4. August 1862. Vgl. Hofmann's Weihnachtsbaum 1865 S. 3—6, wo auch sein Bild vor dem Titelblatte steht. Sein „König Mammon, ein Drama“, erschien erst 1861, folglich kann das „Vorwort“ nicht 1854 entstanden sein, — wie das Tagebuch angiebt)

7. S. 153 24. Trin. „Die Kirch' ist heut so weit“.
Dresdner Gellertbuch 1854, mit der Ueberschrift: Bruchstücke 1.

8. S. 159 „Wenn der Geist sich dem Leib entschwingt“
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. mit der Ueberschrift: Die Auferstehung des Leibes. — Gegen den Inhalt dürfte auf Phil. 3,21 und 1. Kor. 15,44 zu verweisen sein.

9. S. 162 „Was rennest du, als nähmest du“.
Ebenda. S. 8.

10. S. 210 „Heut' ist Johannisabend“.
Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 444, wo Z. 1 „und“, Z. 2 „blühende“ fehlt, und Z. 3 „Dorfs“ statt „Dorfes“ steht, mit der Anmerkung: Dieses Gedicht entstand in der allerletzten Lebenszeit F. R's. — Im Tagebuch: 1855 in „Alterserinnerungen an Amaryllis“ VI.

11. S. 258 6. Juni 1857. An Luise. „Dein verblichnes Angesicht“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückerts; Wien 1877. S. 52.

12. S. 260 „Ein halber Schlag geht in den Wind“
Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1877. S. 1, wo Z. 4 „ein halber“ statt „ein Halbschlag“ steht.

13. S. 260 „Du solltest einst mir zu die Augen drücken“.
Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 22, wo Z. 2 „muss“ statt „soll“ steht.

14. S. 260 „Ich gönne dir die stille Ruh“.

Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1877. S. 2, wo Z. 7 „in Deiner“ statt „in meiner“, und Z. 9 „Hauch“ statt „Hand“ steht.

15. S. 261 „Alle deine Wunden“.

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 27 mit der Ueberschrift: „Zum 26. Juni 1857.

16. S. 262 „Von Cyanen lass den rechten“.

Ebenda S. 20, wo die beiden ersten Verspaare, wie im Liebesfrühling, umgestellt sind, und Z. 7 „Disteln“ statt „Distel“ steht. Daselbst ist das Gedicht in drei Strophen abgeteilt. Im Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes 1888 No. 21. S. 326 schreibt Dr. Boxberger, dass er eine Abschrift dieses Gedichtes besitze, in welcher nach Z. 4 eingeschaltet ist:

Nimm von mir den aufgesetzten
Kranz den letzten!

Seine demnach auch nicht in Strophen geteilte Abschrift führt den Titel „Mit in's Grab“.

17. S. 263 „Nun singt man dir zu Grabe“.

Dresdner Gellertbuch 1854. Bruchstücke 2. — Das Gedicht kann demnach nicht, wie das Tagebuch angiebt, erst 1857 entstanden sein und nicht auf den Tod der Gattin Bezug haben.

18. S. 264 „Wenn du schwebst in diesen Lüften“.

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 27, wo Str. 1 Z. 2 u. 4 umgestellt sind.

19. S. 264 „Die überleben, haben“.

Dresdner Gellertbuch 1854. Bruchstücke 3, wo Z. 1 „Die Ueberlebten“ statt „Die überleben“, und Z. 3 „Und“ statt „Um“ steht. — Das Gedicht kann demnach nicht, wie das Tagebuch angiebt, von 1857 sein und sich nicht auf den Tod der Gattin beziehen.

20. S. 266 „Leben wir, so leben wir dem Herren“.

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 14 mit dem Beisatz: Gedichtet Sommer 1861. — Im Tagebuch 1587.

(S. 378 „Siehst du, hörst du im Frühlingswind“.

Diese Strophe findet sich in den Gedichten unter den Vierzeilen I. 24 Erl. 1836. II. S. 387. Frankf. 1843 I. S. 589, und in den Werken VII. S. 484, und mit zwei weiteren Strophen wiederholt. Erl. V. S. 20. Frankf. III. S. 11 und in den Werken II. S. 321).

30. S. 431 Zum Neujahr. „Wir fangen unser neues Jahr“.

Hofmann's Weihnachtsbaum 1863. S. 107.

31. S. 436 I. „In Wien der Jugend Heil!“

Allgemeine Zeitung 1863 No. 170 Beilage S. 2820. „Der Burschenschaft Olympia zu Wien“ gewidmet, wo Z. 6 „Der Zukunft“ statt „In Zukunft“ stand.

32. S. 437 II. Vor fünfzig Jahren ist durch deutsche Gauen“.

Koburger Zeitung vom 2. April 1863 mit der Ueberschrift: „Zur Jubelfeier der Lüneburger Befreiung“ und dem Datum: Neusess (bei Koburg) 13. März

1863. Daselbst waren nur Z. 1, 5, 9 und 12 mit grossen Anfangsbuchstaben gedruckt und Z. 7 stand „Johanne“ statt „Johanna“, und Z. 11 „nach“ statt „neu“.

33. S. 438 III. „O, Norimberga! Die in Römerzeiten“.

Deutsche Kunst in Lied und Bild. Leipzig 1864 mit der Ueberschrift: „Dem Ausschuss des deutschen Sängerbundes, verspäteter Dank auf den telegraphischen Gruss vom 16. Mai, verspätet durch eine eben damals unternommene Vergnügungsreise“. Daselbst stand Zeile 2 „deutsch'ste“ statt „deutscheste“ und Z. 6 „Gailings“ statt „Geilings“.

34. S. 440 V. „In Goethe's Haus! — Wo anders unterm Brause“.

Allgemeine Zeitung 1863. No. 151, Beilage S. 2504, wo Z. 4 „Der Künstler“ statt „Der Künste“ stand.

35. S. 441 VI. „Am fünfundsiebzigsten Geburtstag kamen“.

Ebenda, mit der Anmerkung zu Z. 2: „Dr. Volger und Dr. Presber trafen den Dichter nicht in Neusess, sondern auf dem Gute seines Sohnes in Belrieth bei Meiningen“. Daselbst stand Z. 9 „noch“ statt „nach“.

36. S. 442 VII. „Dort, wo einst Hölty's Jugend vorgekündet“.

Germania, illustrirte Wochenschrift 1863. No. 10, wiederholt in der Gartenlaube 1872. No. 37. — Das Sonett ist der Burschenschaft Germania in Göttingen gewidmet.

37. S. 444 IX. „In Leipzigs Sommerlüften, denk' ich, hallen“.

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 8 mit der Ueberschrift: „Der Universität Leipzig“, wo Z. 10 „Sankt Pauli“ statt „Sankt Pauli's“, und Z. 14 „Vom Blütenmai zum blutenden Oktober“ statt „Vom blütenreichen Mai zum blutigen Oktober“ stand, welch' letzterer Vers um einen Jambus zu lang ist, gleich Z. 14. des ersten Sonettes der Vorklänge zu den Geharnischten Sonetten in den Gedichten Erl. 1836. II. S. 167. Frankf. 1843 I. S. 449 und in den Werken I. S. 3.

38. S. 445 X. „Den fünfzigjährigen Erinnerungen“.

Ebenda S. 296 mit der Ueberschrift: „Gruss an Hamburg zur Jubelfeier am 18. März 1863. Als Nachklang zu seinen geharnischten Sonetten unsrer Vaterstadt gewidmet“, in der „Reform“ zuerst gedruckt. — Das Sonett begleitete einen Brief des Dichters: Antwort auf die von dem Centralausschuss für die Märzfeier an ihn ergangenen Einladung vom 14. Febr. 1863 (s. Beyer S. 295 f.) Darin stand Z. 7. „zum neuen Fest“ statt zu neuem Fest“.

21. S. 270 „In diesem Kirchenstand“.

Ebenda. S. 23 ohne Strophenabteilung. — Str. 2, Z. 5 stand „dann“ statt „drin“, Str. 3, Z. 4 „ruhen“ statt „liegen“.

22. S. 273 Exaudi. „Blumen, wie du sonst gepflückt“.

Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 443 mit der Anmerkung: Dieses Gedicht dichtete R. dem Andenken seiner unvergessenen Frau 1859 am Sonntage Exaudi (8 Tage vor Pfingsten). — Im Tagebuch 1858.

23. S. 274 Exaudi. „Ich gehe durch die Fluren“.

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877. S. 29, wo Str. 2, Z. 4 „geh'“ statt „schleich“, und Str. 4, Z. 3 „jeden“ statt „jedes“ steht.

24. S. 275 „Ich wünsche dort dir wieder zu begegnen“.

Ebenda S. 29, wo Str. 1, Z. 4 „vom Irdischen“ statt „von Irdischem“, Str. 2, Z. 2 „um anderswillen“ statt „um andres willen“, und Str. 2, Z. 3 „mich nach Dir“ statt „Dich nach mir“ steht.

25. S. 279 „Dies alles hielt ich sonst für mein“.

Ebenda S. 5.

26. S. 317 „Die schönen Tage kommen nun gegangen“.

Ebenda S. 21.

27. S. 320 An Schnyder von Wartensee: „Uebers Leiterle stiegen“.

Berichte über die Verhandlungen des Freien Deutschen Hochstifts, 5. Jahrgang 1864, Flugblatt 21 und 22, S. 85 mit der Einleitung: „Herr Xaver Schnyder von Wartensee, Meister des F. D. H., teilte ein neuestes Gedicht unseres hochgefeierten Stiftsgenossen und Meisters Friedrich Rückert mit, welches ihm derselbe, in Erwiderung eines, die Erinnerung an ihre erste Begegnung in der Schweiz (1817), an ihre gemeinsame Besteigung des Rigi und an ihren Abstieg über das, damals noch eines gangbaren Weges auf der Seite von Immensee erforderliche „Leiterli“ wieder auffrischenden Schreibens gewidmet hatte“. Darin Z. 1 und 10 „Leiterli“ statt „Leiterle“, Z. 7 „Aber“ statt „Also“, Z. 8 „dem anderen“ statt „des andern“ (war wohl nur Druckfehler), Z. 10 „lange“ statt „lang“. — War das Gedicht im Jahre 1864 ein neuestes, so kann es nicht aus dem Jahre 1860 stammen, wie das Tagebuch angiebt, in welchem Z. 1 „-See“ zu tilgen, und Z. 13 „sehen“ statt „sehn“ zu lesen ist.

28. S. 331 „Von allen Ehren mir am meisten wert“.

Beyer's Friedrich Rückert, ein biographisches Denkmal. Frankfurt 1868. S. 408. — Die Verse standen in dem Erwiderungsschreiben des Dichters auf das ihm unterm 15. April 1865 übersandte Diplom des Ehrenbürgerrechtes von Schweinfurt (s. Beyer S. 407f), können also nicht, wie das Tagebuch angiebt, dem Jahre 1860 angehören.

(S. 352 „Was zerpflückst du die Rose“.

Hier ist Zeile 1 mit den Worten „deine Gedanken“ aus Z. 2 zu ergänzen und diese mit „Wohin“ zu beginnen. Bildet so das erste Verspaar ein richtiges Distichon, so ist Z. 3 der Anfang eines unvollendeten zweiten).

29. S. 374 Schiffsweihe. „Ich seh' euch auszulaufen im Begriffe“.

Deutscher Dichtergarten von Frenzel und Rausch. Frankfurt 1865. 1. Juli. Str. 1. — Das Sonett war das Einleitungsgedicht der neuen, bald wieder eingegangenen Zeitschrift. Daselbst stand Z. 3 „das“ statt „was“, und Z. 11 nach „lassen“ ein Komma.

30. S. 447 XII. „So viel Flocken der Mai duftigen Blütenschnee's“.

Gartenlaube 1863 No. 25 mit der Ueberschrift: Dank an die Glückwünschenden zum 16. Mai 1863, wo Str. 3 Z. 1. „des blühendsten“ statt „des

blühenden", und Str. 4. Z. 1 „zum Gesang" statt „zu Gesang stand. — Es ist Rückert's einziges Gedicht in antiker Odenform! Vgl. Tagebuch S. 389.

40. S. 448 XIII. Den lieben Jenensern. „Mein Jubiläum habt ihr heut gefeiert".

Beyer's Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückert's; Wien 1877 S. 7 ohne Strophenabteilung. Darin Str. 2 Z. 1 „auf dem Nacken" statt „auf den Nacken", und Z. 4 „Doktorswürde" statt „Doktorwürde".

41. S. 449 XIV. Der Marburger Arminnia. „Was helfen uns geharnischte Sonette?"

Ebenda S. 44 mit dem Datum: Neuses, Ende Mai 1863.

42. S. 449 XV. „Vor fünfzig Jahren bot ich weiche Kränze".

Ebenda S. 297. Die Strophe war dem Gruss an Hamburg (s. 38) beigefügt und hätte deshalb auch hier im Tagebuch nicht davon getrennt werden sollen.

43. S. 542 „Südfrüchte sind wir aus dem Norden".

Preussische Jahrbücher, Bd. LX. 1887 S. 405 in einem Aufsatze Friedrich Reuters: „Friedrich Rückert und die Familie Kopp"; dann wiederholt in dessen: „Bilder aus Erlangen", Altona 1888 S. 63 auch unter dem Titel: „Friedrich Rückert in Erlangen und Joseph Kopp", Hamburg 1888 S. 102. — Die Spenderin und Senderin der Südfrüchte war Frau v. Breuls geb. Kopp, in Bremen, jetzt verheiratete v. Wehrenpfennig in Berlin, und das Gedicht trug die Ueberschrift: „Meiner liebe Pate Emilie" und das Datum: Neuses, 7. Mai 1865. — Darin Str. 2 Z. 1 mit lichten Farben. Str. 4. Z. 2 Als Salamander. Str. 5 Z. 4. 5 erkornen, verlornen. Str. 7 Z. 3 Apfelsenderin. Z. 4. Die liebe Tochter.

44. S. 550 (Wenige Tage vor seinem Tode.) „Verwelkte Blume".

Boxberger's Rückert-Studien. Gotha 1878 S. 3, wo die vorletzte Zeile fehlt und am Schluss „drunter" statt „darunter" steht.

Gundelsheim (in Mittelfranken).

Besprechungen.

ALBERT LUDWIG: Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise. Berlin, Mayer und Müller 1898. 155. S. gr. 8°.

Wenn man von einem alten Dichter überhaupt sagen kann, dass er neuerdings in Mode komme, so gilt dies heutzutage wol vor allem von Lope de Vega, dem sich die litterarhistorische Forschung seit mehr als einem Decennium mit stets wachsendem Interesse zuwendet[1]). Seit vollends die kgl. Akademie zu Madrid daran ging, den lange Zeit vernachlässigten grössten spanischen Dramatiker durch die Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke der Vergessenheit zu entreissen, verging kaum ein Jahr, das nicht einen mehr oder minder bedeutenden Beitrag zur Würdigung und Kenntnis der Komödien des „Phönix der Dichter“ gebracht hätte. Der von dem Verfasser der vorliegenden Arbeit angeregte Gedanke, eine Gruppe von stofflich mit einander verwandten Stücken Lopes zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung zu machen, ist bei der grossen Menge seiner Werke gewiss ein emempfehlenswerter.

Dr. Ludwig wählte eine der kleinsten, aber zugleich eine der interessantesten Gruppen, die Komödien aus dem karolingischen Sagenkreise, d. h. jene, welche die sagenhaften Schicksale Kaiser Karls des Grossen und seiner Paladine behandeln. Lope scheint ungefähr ein Dutzend solcher Komödien geschrieben zu haben, doch sind nur sechs, nebst einem burlesken Zwischenspiele, „Melisendra“ auf uns gekommen. Der Verfasser analysirt jedes einzelne in Betracht kommende Werk genau, unterzieht es sodann einer eingehenden ästhetischen Würdigung, und macht sich schliesslich an die oft recht schwierige Beantwortung der Quellenfrage, zu welchen Behufe er ein ganzes Arsenal von Chroniken, Ritterromanen und ähnlichem Hilfsmaterial herbei zieht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass ihn sein litterarischer Spürsinn in den meisten Fällen richtig geleitet hat, und manche Quelle ist nun, nach Dr. Ludwigs Untersuchungen, gewiss unwiderleglich festgestellt. Manchmal hielt es jedoch schwer, die Wege des Dichters ausfindig zu machen, da viele Quellen, die er benützen konnte, uns heute nicht mehr zu Gebote stehen, und Lope nach Art des Fuchses, der seine Fährte mit dem Schweife verwischt, mancherlei Kunstgriffe (wie Aenderung von Namen, Hinzuerfindung von neuen Figuren und Intriguen etc.) anwendete, um den Litterarhistorikern kommender

[1]) Vgl. dafür Arthur Farinelli „Grillparzer und Lope de Vega“. Berlin und Weimar 1894 und Zeitschrift X, 496 f.

Jahrhunderte die Arbeit nicht zu leicht zu machen. Der Verfasser musste sich darum nach mancher mühsamen Quellenuntersuchung mit der Aufstellung von Conjekturen begnügen.

Letzteres gilt z. B. von der Komödie „Los palacios de Galiano“ (1) als deren Quelle man die Crónica general de España mit Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit Sicherheit ansehen kann. Bei „La mocedad de Roldan“ (2) blieb es zweifelhaft, ob Lope die Reali di Francia oder ein auf diese zurückgehendes Gedicht benutzte. „Las pobrezas de Reynaldos“ (3) beruht, wenigstens zum grossen Teile, auf einem spanischen Romane: La Trapesonda; que es tercero libro de don Reynaldos etc. (1533). „Angelica en el Catay“ (4) ist eine Dramatisirung verschiedener Episoden aus Ariostos Orlando furioso. „El marques de Mantua“ (5) und „El casamiento en la muerte“ (6) beruhen auf alten spanischen Romanzen, und zwar ersteres Stück vollständig, während bei dem letzteren noch eine andere Quelle mitgewirkt zu haben scheint.

Wiederholt begegnen wir in dem vorliegenden Buche der Vermutung, dass Lope seine Komödie vielleicht in dunkler Erinnerung an eine vor Jahren gelesene oder gehörte Geschichte niedergeschrieben habe — eine Annahme, die unseres Erachtens nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Lope dürfte bei seiner raschen Produktion kaum auf Gegenstände zurückgegriffen haben, die seinem Gedächtnisse schon halb entschwunden waren, er arbeitete wol stets — ausgenommen bei den gewöhnlichen Conversations- und Intriguenkomödien — an der Hand einer ihm unmittelbar vorliegenden Quelle. In den 1500 Büchern, die sich in Lopes Nachlasse vorfanden, dürfte der Stoff dieser sechs Komödien enthalten gewesen sein. Stützte er sich aber z. B. bei „Los palacios de Galiana“ auf eine Tradition, die sich an eine maurische Ruine zu Toledo knüpfte, so ist es noch nicht notwendig, anzunehmen, dass der Dichter sie an Ort und Stelle selbst erfuhr. Sie konnte ihm ebensogut in Valencia oder Madrid zu Ohren gekommen sein. Vieles verdanken wir jedoch gswiss auch der unerschöpflichen Fantasie Lopes.

Aus dem Versmasse der Komödien Lopes lässt sich trotz Schack's (II. 264) vagen Bemerkungen kaum ein sicherer Schluss auf ihre Entstehungszeit ziehen, und es ist kein Grund vorhanden, um anzunehmen, dass Lope den „iambischen Elfsilbler“ vor dem Jahre 1604 weniger gut beherrschte, als später. Auch das Vorkommen längerer Reden erweist sich dafür als ein höchst unsicheres Kriterium.

Litterarhistorisch interessanter als diese Quellenuntersuchungen ist der III. Abschnitt des Buches: „Die Karlssage bei Lope“ (pp. 118—148.) Der Verfasser stellt hier in der Form eines Essays zusammen, was Lope von Karl den Grossen und seinen Paladinen überhaupt bekannt war — soweit dies aus den früher genannten Komödien hervorgeht. Dieses sorgfältig gearbeitete Kapitel gewährt dem Leser einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, unter dessen Händen alles eine neue, originelle Gestalt annahm. Dankenswert ist auch der kurze Anhang: „Verbreitung der Karlssage im spanischen Drama“, eine biblio-

Besprechungen.

ALBERT LUDWIG: Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise. Berlin, Mayer und Müller 1898. 155. S. gr. 8°.

Wenn man von einem alten Dichter überhaupt sagen kann, dass er neuerdings in Mode komme, so gilt dies heutzutage wol vor allem von Lope de Vega, dem sich die litterarhistorische Forschung seit mehr als einem Decennium mit stets wachsendem Interesse zuwendet [1]). Seit vollends die kgl. Akademie zu Madrid daran ging, den lange Zeit vernachlässigten grössten spanischen Dramatiker durch die Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke der Vergessenheit zu entreissen, verging kaum ein Jahr, das nicht einen mehr oder minder bedeutenden Beitrag zur Würdigung und Kenntnis der Komödien des „Phönix der Dichter" gebracht hätte. Der von dem Verfasser der vorliegenden Arbeit angeregte Gedanke, eine Gruppe von stofflich mit einander verwandten Stücken Lopes zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung zu machen, ist bei der grossen Menge seiner Werke gewiss ein em-empfehlenswerter.

Dr. Ludwig wählte eine der kleinsten, aber zugleich eine der interessantesten Gruppen, die Komödien aus dem karolingischen Sagenkreise, d. h. jene, welche die sagenhaften Schicksale Kaiser Karls des Grossen und seiner Paladine behandeln. Lope scheint ungefähr ein Dutzend solcher Komödien geschrieben zu haben, doch sind nur sechs, nebst einem burlesken Zwischenspiele, „Melisendra" auf uns gekommen. Der Verfasser analysirt jedes einzelne in Betracht kommende Werk genau, unterzieht es sodann einer eingehenden ästhetischen Würdigung, und macht sich schliesslich an die oft recht schwierige Beantwortung der Quellenfrage, zu welchen Behufe er ein ganzes Arsenal von Chroniken, Ritterromanen und ähnlichem Hilfsmaterial herbei zieht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass ihn sein litterarischer Spürsinn in den meisten Fällen richtig geleitet hat, und manche Quelle ist nun, nach Dr. Ludwigs Untersuchungen, gewiss unwiderleglich festgestellt. Manchmal hielt es jedoch schwer, die Wege des Dichters ausfindig zu machen, da viele Quellen, die er benützen konnte, uns heute nicht mehr zu Gebote stehen, und Lope nach Art des Fuchses, der seine Fährte mit dem Schweife verwischt, mancherlei Kunstgriffe (wie Aenderung von Namen, Hinzuerfindung von neuen Figuren und Intriguen etc.) anwendete, um den Litterarhistorikern kommender

[1]) Vgl. dafür Arthur Farinelli „Grillparzer und Lope de Vega". Berlin und Weimar 1894 und Zeitschrift X, 496 f.

Jahrhunderte die Arbeit nicht zu leicht zu machen. Der Verfasser musste sich darum nach mancher mühsamen Quellenuntersuchung mit der Aufstellung von Conjekturen begnügen.

Letzteres gilt z. B. von der Komödie „Los palacios de Galiano“ (1) als deren Quelle man die Crónica general de España mit Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit Sicherheit ansehen kann. Bei „La mocedad de Roldan“ (2) blieb es zweifelhaft, ob Lope die Reali di Francia oder ein auf diese zurückgehendes Gedicht benutzte. „Las pobrezas de Reynaldos“ (3) beruht, wenigstens zum grossen Teile, auf einem spanischen Romane: La Trapesonda; que es tercero libro de don Reynaldos etc. (1533). „Angelica en el Catay“ (4) ist eine Dramatisirung verschiedener Episoden aus Ariostos Orlando furioso. „El marques de Mantua“ (5) und „El casamiento en la muerte“ (6) beruhen auf alten spanischen Romanzen, und zwar ersteres Stück vollständig, während bei dem letzteren noch eine andere Quelle mitgewirkt zu haben scheint.

Wiederholt begegnen wir in dem vorliegenden Buche der Vermutung, dass Lope seine Komödie vielleicht in dunkler Erinnerung an eine vor Jahren gelesene oder gehörte Geschichte niedergeschrieben habe — eine Annahme, die unseres Erachtens nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Lope dürfte bei seiner raschen Produktion kaum auf Gegenstände zurückgegriffen haben, die seinem Gedächtnisse schon halb entschwunden waren, er arbeitete wol stets — ausgenommen bei den gewöhnlichen Conversations- und Intriguenkomödien — an der Hand einer ihm unmittelbar vorliegenden Quelle. In den 1500 Büchern, die sich in Lopes Nachlasse vorfanden, dürfte der Stoff dieser sechs Komödien enthalten gewesen sein. Stützte er sich aber z. B. bei „Los palacios de Galiana“ auf eine Tradition, die sich an eine maurische Ruine zu Toledo knüpfte, so ist es noch nicht notwendig, anzunehmen, dass der Dichter sie an Ort und Stelle selbst erfuhr. Sie konnte ihm ebensogut in Valencia oder Madrid zu Ohren gekommen sein. Vieles verdanken wir jedoch gswiss auch der unerschöpflichen Fantasie Lopes.

Aus dem Versmasse der Komödien Lopes lässt sich trotz Schack's (II. 264) vagen Bemerkungen kaum ein sicherer Schluss auf ihre Entstehungszeit ziehen, und es ist kein Grund vorhanden, um anzunehmen, dass Lope den „jambischen Elfsilbler“ vor dem Jahre 1604 weniger gut beherrschte, als später. Auch das Vorkommen längerer Reden erweist sich dafür als ein höchst unsicheres Kriterium.

Litterarhistorisch interessanter als diese Quellenuntersuchungen ist der III. Abschnitt des Buches: „Die Karlssage bei Lope“ (pp. 118—148.) Der Verfasser stellt hier in der Form eines Essays zusammen, was Lope von Karl den Grossen und seinen Paladinen überhaupt bekannt war — soweit dies aus den früher genannten Komödien hervorgeht. Dieses sorgfältig gearbeitete Kapitel gewährt dem Leser einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, unter dessen Händen alles eine neue, originelle Gestalt annahm. Dankenswert ist auch der kurze Anhang: „Verbreitung der Karlssage im spanischen Drama“, eine biblio-

graphische Uebersicht aller, dem Verfasser bekannten Komödien in spanischer Sprache, welche Stoffe aus dem karolingischen Sagenkreise behandeln.

Wien. Wolfgang von Wurzbach.

GOLZ, BRUNO: Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1897. VII, 199 S. 8°.

Im vorliegenden Werke liefert Golz, einer Anregung seines Lehrers Max Koch folgend, eine Fortsetzung zu der zwanzig Jahre früher erschienenen trefflichen Schrift Seufferts über die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Scharfsinnig hatte Seuffert nachgewiesen, dass die Legende zwischen 1325 und 1425 von einem Laacher Mönche verfasst wurde, der das Novellenmotiv der unschuldig leidenden Gattin mit dem Gründer seines Klosters, dem Pfalzgrafen Siegfried von Ballenstädt, verknüpfte, und hatte die effektreiche, breit schildernde Bearbeitung des französischen Jesuiten Ceriziers (1634) beleuchtet, durch die jene Erzählung erst ihre weite Verbreitung erlangte, während er die späteren Behandlungen des Stoffes nur summarisch aufzählte. Hier setzt Golz, der auf den neun einleitenden Seiten Seufferts Forschungen rekapituliert, ein und behandelt in fünf Abschnitten 1) die Genovefadramen in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, 2) bis zur Gegenwart, 3) Kompositionen, 4) Volksschauspiele und Puppenspiele, 5) Gedichte. — Die Liste der Aufführungen beginnt mit einer Willisauer Veranstaltung aus dem Jahre 1598 und einem Prager Jesuitenspiele von 1630, dessen Quelle wir nicht kennen; bei den folgenden hat ohne Zweifel die Erzählung Ceriziers mittelbar oder unmittelbar die Anregung gegeben. Die erhaltenen Jesuitendramen, unter denen das des Nicolaus Avancinus (1686. Vgl. jetzt A. v. Weilen, Die Theater Wiens 1,31. 1899) hervorragt, fügen bisweilen bemerkenswerte Erweiterungen hinzu. Deutsche Wanderkomödianten schlossen sich mit ihren Produktionen eng an eine niederländische Vorlage, „De heylige Genoveva" von A. F. Wouthers (1644), die ich gelegentlich genauer besprechen werde, an. Im Mittelpunkte der Golzschen Arbeit stehen die Dramatiker des 18. und 19. Jahrhunderts von Plümicke (1741) bis auf Lahmann (1893); ausführliche Würdigung erfahren Maler Müller (1781, gedruckt 1811), Tieck (1799), Raupach (1835), Hebbel (1843), O. Ludwig (unvollendet). Hier zeigt sich der Verfasser als gründlicher und besonnener Forscher; er referiert klar den Gang der Handlung, sucht die mit den früheren Behandlungen des Stoffes übereinstimmenden Züge auf, ohne ein vorschnelles Urteil über die Abhängigkeit zu fällen, er erwägt den Einfluss persönlicher Erlebnisse des Dichters und ganzer Zeitstimmungen und verzeichnet die bemerkenswerteren Urteile der Zeitgenossen. So erscheint mir namentlich bei Müller und Tieck der gemeinsame Einfluss Shaksperes und Goethes richtig hervorgehoben und Tiecks Beeinflussung durch Müller mit Recht geringer eingeschätzt, als es öfter

geschehen ist. Dass auch Calderon und der zu den zweifelhaften Stücken Shaksperes gehörige Perikles von Tyrus auf Tiecks Dichtung eingewirkt haben, macht Golz wahrscheinlich; dass der mehrfach auftauchende Sternenglaube das Vorbild von Schillers Wallenstein verrate, leuchtet mir dagegen nicht ein. Gut dargelegt wird, wie sich in der Charakteristik des Golo und der Heldin, die den wahren Prüfstein für die besondere Art der einzelnen Dichter bildet, die Sentimentalität der Wertherzeit, die religiöse Sehnsucht der Romantiker und die grübelnde Seelenanatomie eines Hebbel offenbart. In dem Bestreben, die Heldin nicht völlig schuldlos leiden zu lassen, hat Raupach, dessen Stück übrigens von erstaunlicher Oberflächlichkeit zeugt, aus der Heiligen eine lebenslustige Weltdame gemacht, während sie bei Hebbel, der sein volles Interesse dem tüftelnden Bösewichte Golo zuwandte, eine durchaus passive Haltung bewahrt. Ludwig schiebt dagegen Golo mehr in den Hintergrund und macht den Tugendstolz der Heldin, die gleich zu Anfang ihre bisherige Lieblingsdienerin verstösst, zum Angelpunkt der Entwicklung. Die späteren Dramen und Opern stehn teils unter Tiecks, teils unter Hebbels Einfluss oder verwerten auch beide Vorgänger gleichzeitig, während die bis in die Gegenwart fortlebenden Volksschauspiele und Marionettenkomödien durchweg aus dem deutschen und niederländischen Volksbuche schöpfen. Im Anhange ergänzt Golz die Mitteilungen Heydrichs und Erich Schmidts über Otto Ludwigs Genovefafragmente durch Abdruck aus dem in Weimar befindlichen, drei verschiedene Fassungen aufweisenden hsl. Nachlasse des Dichters.

Nachzutragen wüsste ich nur wenig: eine Aufführung durch P. F. Ilgner in Köln 1770 (Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein 50, 163), zwei Puppenspiele im Berliner Mscr. germ. qu. 1247, 3 (von H. Müller, 6 Akte) und 4 (zwei Fragmente), ein Gedicht von Wolfgang Müller von Königswinter (Dichtungen 3, 168—182). Hocker, Moselland 1852 S. 150 und 154 druckt die Gedichte Simrocks und Rousseaus (Golz S. 166 f.) ab; andres verzeichnet O. Schell, Bergische Sagen 1897 S. 257 und 586. F. Görres, Annalen des hist. Verein für den Niederrhein 66,1.

Berlin. Johannes Bolte.

Germanistische Abhandlungen begründet von Karl Weinhold, herausgegeben von Friedrich Vogt. XI. und XII. Heft. Breslau, Verlag von Wilhelm Köbner (Inhaber M. und H. Marcus) 1895 und 1896. 282 und 245 S. 8.

Paul Drechslers Abhandlung „Wenzel Scherffer und die Sprache der Schlesier. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Sprache“, welche den Inhalt des elften Helftes bildet, ist der zweite Teil der im gleichen Verlage 1886 veröffentlichten Dissertation des Verfassers (vgl. Ztschr. I, 359). Drechsler hat sich darin die begrenzte Aufgabe gestellt, Wenzels Sprache und Wortschatz von den zahlreichen Zusätzen und Erweiterungen, die im Laufe der Jahre hinzugekommen waren, wieder zu trennen und ge-

sondert zu überarbeiten. Die sprachlichen Erscheinungen in den Werken der anderen Schlesier werden nur vergleichs- oder ergänzungsweise herangezogen. Als Grundlage und Vorbild dienten ihm die bahnbrechenden Arbeiten Weinholds über den schlesischen Dialekt. Wenzel Scherffers Sprache wurzelt in der Mundart, weil er von ihr gegenüber der à la Mode-Sprachmengerei alles Heil für die deutsche Sprache erhofft; sie ist daher für die Kenntnis der schlesischen Laut- und Formlehre von grösster Bedeutung. In drei Abschnitten behandelt Drechsler umsichtig und gründlich die Lautlehre, die Wortbildung und Formlehre und giebt dann eine lexikalisch angelegte Übersicht über Scherffers vollständigen Wortschatz, die durch die zahlreichen Vergleichsstellen aus anderen Schlesiern und Heranziehung der lebendigen Mundart sowie kulturhistorische Exkurse besonders Interesse gewinnt. Die Arbeit ist ein von warmer Liebe zur Heimat, gründlichem Sprachverständnis und mühsamstem Fleisse zeugender wertvoller Beitrag zur deutschen Dialektforschung.

Im zwölften Hefte bieten ehemalige Kollegen, Schüler und Mitforscher Karl Weinholds ihm, dem Begründer der vorliegenden Sammlung, in einer Festschrift zu seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum im Namen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, „Beiträge zur Volkskunde“. Der ursprüngliche Plan, die schlesische Heimat der Festgabe und Weinholds im Inhalte der Festschrift besonders zu berücksichtigen, ist durch zufällige Umstände zurückgetreten. Aber Weinhold hat dem Studium der Volkskunde, auf dessen Pflege die Einleitung zur „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte“ 1886 als besondere Aufgabe hinwies, selber in seiner Zeitschrift für Volkskunde das ganze weite Gebiet derselben tätiger Forschung zugänglich machen wollen. So durfte auch in der aus Schlesien ihm zugehenden Festschrift Heimatliches und Allgemeines Platz finden. Völlig aus liebevoller Beobachtung schlesischen Volkslebens erwachsen sind die Aufsätze von Franz Schroller und Paul Drechsler. Der erste schildert in grossen Zügen die Wandlungen, welche die Neuzeit in Leben und Anschauungen des schlesischen Bauern hervorgebracht hat, wobei die Auflösung des alten Verbandes zwischen Herrschaft und Gesinde besonders betont wird; Drechsler bietet eine Darstellung des Sprachschatzes der schlesischen Weber auf Grund von Sammlungen aus Katscher in Oberschlesien. Paul Regell, der bekannte Hirschberger Rübezahlforscher, weist nach, wie Sagenneubildungen sich fast nur noch auf dem Gebiete etymologischer Umdeutung vollziehen, indem er die an die Fischbacher Falkenberge, die Kiensburg im Weistritztale u. a. geknüpften Sagen vom Goldesel und den Altvätern auf ursprüngliche Bergbauausdrücke zurükführt und an anderen Sagen und Namen die von Halbgebildeten verübte Umdeutung nicht mehr verstandener Bezeichnungen nachweist. An den bei Breslau gelegenen Jungfernsee und seine Sagen knüpft Karl Olbrich unter Heranziehung zahlreicher verwandter Sagen eine Betrachtung über die Entwickelungsgeschichte einer lokal begrenzten Mythe.

Die weiteren Beiträge sind von dem Grunde der schlesischen Heimat losgelöst und bewegen sich frei auf dem Gebiete der germanischen und

indogermanischen Volkskunde und ihrer internationalen Beziehungen. Otto Warnatsch deutet den Namen der nordischen Göttin Sif als „die frohmachende“, Otto L. Jiriczek giebt bei einer weitschichtigen, gründlichen Untersuchung der Amlethsage auf Island uns einen Einblick in den verschlungenen Weg der Sagenwanderung, Theodor Siebs durch Veröffentlichung und Deutung der Flurnamen des Saterlandes einen wertvollen Beitrag zur Flurnamenkunde. Ohne jeden Kommentar hat Eugen Mogk unter Vorbehalt späterer historischer Bearbeitung die Formeln und Bannsprüche eines in seinem Besitze befindlichen alten Arzneibüchleins veröffentlicht, Wilhelm Creizenach charakterisiert kurz einige Handschriften von polnischen Weihnachtsspielen unter Inhaltsangabe des einen Dialogus. Kurz, aber interessant ist der Beitrag Alfred Hillebrandts, in dem er die Stellung der Çudras in der Gesetzgebung der Brahmanen mit den analogen Verhältnissen antiker Völker in Vergleich stellt. Aus dem weiten Gebiete der vergleichenden Sagenforschung stammen schliesslich die Beiträge von Siegmund Fränkel und Friedrich Vogt. Während ersterer von dem Grundmotiv des deutschen Abenteuers von den „Drei Mönchen von Kolmar“ ausgehend, alte und moderne orientalische Erzählungen zum Vergleiche heranzieht und die gemeinsame Quelle vermutend sucht, knüpft Friedrich Vogt an das allbekannte Märchen vom Dornröschen an, weist an einem ganzen Kreis verwandter Märchen die bewusste oder unbewusste Volksvorstellung von einem ursächlich wie in der Erscheinung bestehenden Zusammenhange von Wärme und Licht mit Blühen und Leben nach und verfolgt die märchenhaften Fassungen der Mythe, bis wir den Ausgangspunkt ihrer Wanderungen in einem antiken Mythus, der Sage von der griechischen Thalia, erkennen. Möge diese kurzgefasste Schilderung des reichen und mannigfachen Inhalts dem Buche bei allen Freunden der Volkskunde zur Empfehlung dienen!

Schweidnitz. Karl Olbrich.

ADAM SCHNEIDER: Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts. Strassburg i. E. Verlag von Schlesier und Schweikhardt. 1898. XIX, 347 S. 8°.

Gerne hätte ich von diesem stattlichen, mit einem prächtigen Titel versehenen Buche, welches einige meiner vor etlichen Jahren in dieser Zeitschrift (V, 135 u. 276; VIII, 318 u. 370) erschienenen Abhandlungen über die litterarischen Wechselbeziehungen zwischen Spanien und Deutschland ergänzen will, Gutes, nur Gutes gesagt. Es ist in der Einleitung mit Nachsicht und gar mit Lob meiner Arbeit gedacht. Es sind in Hülle und Fülle Bücher von jeder Gattung und in mancherlei Sprachen in dem gelehrt sein sollenden Verzeichnis aufgenommen worden. Es ist unendlich viel Mühe und gewiss auch rühmliches Studium zur Vollendung und Verdickung dieses Erstlingsopus verwendet worden, welches aus einer Doktordissertation erwachsen zu sein scheint. Die Lesung der

ersten Seiten des neuen Buches genügte indessen leider um meine Erwartungen vollkommen zu enttäuschen. Mit einer rein bibliographischen Arbeit, mit lauter geschickt und ungeschickt zusammengereihten Titeln und Zahlen ist zur Geschichte des Einflusses Spaniens auf die Kultur und Litteratur Deutschlands blutwenig gedient. Den Wert von derartigen gedankenleeren, trockenen Zusammenstellungen will ich damit nicht im mindesten schmälern. Wir leben ja in wonnigen Zeiten, wo das ganze menschliche Wissen zum Nutzen und Frommen der Laien und Gelehrten in wohlgeordneten, bequem zu überschauenden Tabellen eingeteilt und verzeichnet wird; je seltener der göttliche Funke der Idee im Menschen, desto dringender das Bedürfnis einer übersichtlichen Classification des Ueberlieferten, bereits Gedachten und Vollbrachten. Wer wird nach Jahren und Jahren den gewaltigen Nutzen, die mannigfache Befruchtung der überall und allgemein verbreiteten, sich über alle Wissenschaften und Künste erstreckenden Compendien, Encyklopedien und Bibliographien ermessen können?

Hätte Schneider sein Werk, wie das Vorwort richtig besagt, einen „Versuch einer Bibliographie der im 16. und 17. Jahrhundert erschienenen Uebersetzungen aus dem Spanischen“ genannt, so hätte er seinen Lesern eine grosse Enttäuschung erspart. Mit der blossen Aufzählung der deutschen Uebersetzungen und Bearbeitungen und ihrer spanischen Vorlagen konnte sich der Verfasser allerdings nicht zufrieden geben und so hat er nebst manchen wirklich beachtenswerten Auszügen aus seltenen, jetzt wenig oder überhaupt gar nicht gelesenen Büchern, nebst der häufigen, lehrreichen Gegenüberstellung der deutschen Uebersetzung zur spanischen französischen oder italienischen Vorlage einige dürftige Nachrichten über das Leben und Schaffen deutscher und fremder Dichter, Prosaisten und Uebersetzer hinzugefügt, welche, wofern sie nicht wörtlich das Urteil anderer wiedergeben, dürftig und flach, in holpriger Sprache abgefasst sind [1]) Es mangelt dem Verfasser völlig die Gabe des Charakterisierens, es fehlt ihm an Verständnis für Kunst und Poesie. Wie kläglich ist z. B. was über den tiefsinnigen Roman „Atalaya de la vida humana“ berichtet wird: der verdeutschte „Guzman“ soll „als Vorläufer der freilich nicht blos den deutschen sondern auch den spanischen Guzman unendlich überragenden Simplicianischen Schriften Grimmelshausens anzusehen“ sein. Im ganzen „Buscon“ des originellen Quevedo soll sich „nichts geniales“ finden; Quevedo selbst wird Roheit, Unanständigkeit und Gemeinheit billig vorgeworfen, seine „Visiones“ zeigen „einen feinen Witz und eine vortreffliche Laune, aber auch Bitterkeit und treffenden Spott“ [2]). Lohenstein über-

[1]) Auch directe grammatische Verstösse sind in dem Buche nicht selten. Ueber den „Lazarillo“ wird auf S. 213 gesagt: „Er ist zu einer unsterblichen Gestalt im Schrifttum der Welt . . . geworden, indem sein Schöpfer kühn in das vollste, tiefste Volksleben seiner Zeit griff“ u. s. w.

[2]) „La de Quevedo“ sagte Cánovas del Castillo von der Sittenmalerei des grossen spanischen Satirikers („El Solitario y su tiempo“, Madrid 1883, S. 160) no es nunca exacta, sino exagerad isima, y su pintura no es, por tanto, de tan buen dibujo cuanto poderosa paleta, y de colorido jamás superado en literatura.“

setzt mit grosser Sorgfalt, er giebt den Inhalt des Originals vollkommen wieder „soweit es in der von der spanischen so himmelweit verschiedenen deutschen Sprache . . . . . irgend möglich war“. Postel, „ein sehr gelehrter Mann, der viele Sprachen verstand, war im Librettoschreiben geradezu ein Genie“. Von Diego Hurtado de Mendoza erfahren wir nur, dass er „eine der glänzendsten Erscheinungen aus der Zeit Karls V. war“. Die „Celestina“ „ist und bleibt eine höchst interessante und beachtenswerte Erscheinung in der Geschichte des spanischen Theaters“. Auch mit direkt falschen Urteilen schmückt sich mitunter das Buch. Die Novellen Cervantes' sollen wirklich, wie die Vorrede der „Novelas exemplares“ angiebt („estas son mias propias, no imitadas, ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma“) „von ihm erfunden und eigener Erfahrung und Beobachtung entnommen“ worden sein. Gracian (vgl. Zeitschrift IX, 379 f.) „eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der spanischen Literatur“, soll mit seinen philosophischen Schriften „einen ausserordentlichen Ruhm“ erworben haben. Viele seiner Schriften „zeugen von grossem Scharfsinn . . . . während andere dagegen von jesuitischem Geiste eingegeben sind“. Andreas Perez musste mit der „Pícara Justina“ „den bedenklichen Ruhm der erste Verderber der spanischen Prosa zu sein“ ernten. Salvador Pons soll 7 Jahre nach seinem Tode (er starb 1620) noch als Magister der Theologie gewirkt haben. Der „Don Quixote“ sollte auch in Deutschland „dem eigentlichen Ritterromane den Todesstoss“ versetzen.

Die rein bibliographischen Aufzeichnungen gelingen dem Verfasser etwas besser. Volles Lob verdient sein Streben nach Vollständigkeit und Genauigkeit; leider aber war sich Schneider der Schwierigkeiten, welche seine mühsame Forschung überwinden musste, nicht immer bewusst. Wo so vieles aus Spanien, nicht unmittelbar, sondern durch Vermittelung Frankreichs, Italiens, Hollands nach Deutschland eingedrungen, war die Kenntnis der Sprache und Litteratur dieser Länder für einen gewissenhaften Kritiker erforderlich. Die Sprache und die Litteratur fremder Völker waren auch für Schneider eine bedenkliche Klippe, an welcher er ab und zu gescheitert ist. Das blinde Aufzeichnen nach den üblichen, nicht immer zuverlässigen Compendien, ohne Kenntnis der einschlägigen Litteratur, hat sich oft gerächt. Manche Fehler, viele unverzeihliche Lücken wären leicht durch Benutzung der bibliographischen Werke von Melzi und Tosi, von Gamba's „Bibliogr. delle novelle italiane“, von Quadrio's immer noch brauchbarem Werke: „Storia e ragione“ etc., von Fontanini-Zeno's „Storia dell' eloquenza italiana“, von Mazzuchelli's „Scrittori“, Marcellino da Civezza's „Saggio di bibliogr. Sanfrancescana“, Tiraboschi's „Storia della letter. ital.“ und „Scrittori modenesi“, Bongi's „Annali di Gabriel Giolito“ u. s. w. vermieden worden. So musste Hieremia Foresti als eine eigentümliche Latinisirung des Namens Giov. Battista Peruschi erscheinen. So mussten Agreda's „Novelas morales“ als eine Uebersetzung aus dem Italienischen aufgefasst werden. Celio Malespini wird zum Florentiner umgetauft und soll im Jahre 1531 statt 1540 zur Welt gekommen sein. Savorgnano's bekannter Tractat „Arte militare, terrestre e marittima“ soll eine Uebersetzung der „Theoria y pratica de guerra“ des Bernardino de Mendoza sein und derartiges mehr.

Mit der spanischen Litteratur ist Schneider etwas vertrauter als mit der italienischen und französischen, aber auch hierin ist durch Vernachlässigung fast sämmtlicher neuen Studien und Forschungen bedenkliches geleistet worden. Die bereits tapfer fortgediehene „Revista crítica de historia y literatura" ist Schneider gänzlich unbekannt. Aus Puibusque's trüber Quelle schöpft Schneider unermüdlich, vergisst aber Menéndez y Pelayo's Hauptwerk „Historia de las ideas estéticas", den 3. Band der „Ciencia española", die „Estudios de crítica literaria", die schönen und gelehrten Einleitungen zur „Antologia de poetas liricos castellanos" des nämlichen unermüdlichen Forschers; F. Wolf's „Studien" werden zwar angeführt, zweifelhaft ist mir aber ob Schneider sie der Lesung gewürdigt hat; Fitzmaurice-Kelly's bibliographische Angaben als Anhang seiner Cervantes Biographie, sowie die leider durch den Tod des Verfassers unterbrochene „Bibliografia crítica de las obras de M. Cervantes" des M. Rius (Barcelona 1895) sind Schneider, der auf Watt verweist, entgangen. Amador de los Rios' „Obras del Marques de Santillana" (1852), Latassa's reichhaltige „Bibl. de los escritores aragoneses" in der 2. vermehrten Ausgabe A. Chaves' „Historia y bibliografia de la prenta Sivillana" (1896), einige neue Ausgaben von spanischen Schriftstellern, wie z. B. die „Obras del Beato Juan de Avila" (Madrid, 1896 in 4 B.), sowie einige Studien und Monographien: Pio Tejera „Saveedro Fajardo, sus pensamientos, sus poesias, sus opúsculos" (1884), Hazaña y la Raua „Discurso" über Mate Aleman (Sevilla 1897). Geston „Nuevos datos para ilustrar las biografias del maestro Juan de Mal Lara y de Mateo Aleman" (1897)[1], Domingo Berruete „El misticismo de San Juan de la Cruz" (Madrid 1894), A. Catalán y Laotrre „El beato Juan de Avila. Su tiempo, su vida y sus escritos y la literatura mística en España" (Madrid 1895), Cunninghame Graham's Biographie der Santa Teresa (1894) Fr. Justo Cuervo „Biografia de Fr. Luis de Granada" (Madrid 1896) u. s. w. wusste Schneider so wenig zu verwerten wie Croce's und des Recensenten Studien über die litterarischen Beziehungen zwischen Spanien und Italien und Lanson's „Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole" („Revue d' histoire littéraire de la France" 1896).

Die reichen Schätze der Strassburger Bibliothek boten dem Verfasser manches Seltene und Wertvolle, was auch früheren Forschern entgangen oder von ihnen unberücksichtigt gelassen wurde. Hätte aber Schneider vor dem Drucke seines Buches die kleine Reise bis nach München nicht verschmäht, um blos durch Nachschlagen der Kataloge der überreichen Hof- und Staatsbibliothek, Einsicht zu gewinnen, in die aus früheren Jahrhunderten stammenden deutschen Uebersetzungen aus dem Spanischen, so würde er seine immerhin beträchtliche Liste bedeutend vermehrt und einige Versehen in seiner Bibliographie vermieden haben. Wie seinerzeit Italien und Frankreich und selbst das ferne England, erhielt auch Deutschland aus Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine Flut von theologischen

[1]) L. Hohmann's „Studie zu Luis Velez de Guevara", Progr. Hamburg 1899 ist mir leider noch nicht zu Gesicht gekommen.

Erbauungsschriften, welche nebst den so häufig nachgeahmten Novellen und Erzählungen, entschieden das Beste sind was aus spanischer Fantasie und Gefühlsschwärmerei entspross. Als Gegenwehr zur reformatorischen Bewegung in deutschen Ländern haben sie ihre historische Bedeutung bewahrt, und fromme Herzen aus jesuitischen und nicht jesuitischen Kreisen nehmen noch heutzutage an den Gebet- und Andachtsbüchern, den Herzensergiessungen spanischer Theologen und Mystiker vergangener Jahrhunderte, Zuflucht.[1]) Wie eine geschickt gewählte Dissertation des Verfassers dieser Bibliographie „Die spanischen Vorlagen der deutschen theologischen Litteratur des 17. Jahrhunderts" (Freiburg i. B. 1897) und das noch nicht abgeschlossene, Schneider leider unbekannt gebliebene mehrbändige Werk Hurter's „Nomenclator Literarius recentioris theologiae catholicae" (Innsbruck 1892—99) deutlich zeigen, haben Deutschlands Theologen den spanischen Kollegen recht viel zu verdanken.

Ein unnötiger Ballast, welcher dem Buche beigefügt wurde, ist entschieden die Aufzählung sämmtlicher Drucke spanischer Originalausgaben und der den deutschen Uebersetzern unbekannt gebliebenen romanischen Bearbeitungen, welche hunderte von Seiten füllen und mit dem behandelten Thema in gar keiner Beziehung stehen. Wofern diese oder jene italienische, französische, holländische Uebertragung als Vorlage für die deutsche Uebersetzung gedient hat, war die Erwähnung der vermittelnden Ausgabe gewiss erwünscht. Wozu aber die Angabe anderer Drucke, wozu die chaotische Reihenfolge nichts sagender Namen und Zahlen, welche eine geschicktere Hand aus holländischen, englischen, französischen und italienischen bibliographischen Handbüchern herausgreifen konnte? Oft aber, wie es bei Guevara und Mexia der Fall ist, lässt uns Schneider mit der Angabe der ursprünglichen romanischen Bearbeitung im Stiche. Oft ist Unbedeutendes verzeichnet und Bedeutendes verschwiegen. Von B. Barezzi wird z. B. die Uebersetzung des „Guzman de Alfarache", nicht aber die des „Lazarillo" verzeichnet.

Uebersetzungen aus dem Spanischen ins Lateinische, welche von deutschen Schriftstellern angefertigt wurden, will der Verfasser unberücksichtigt lassen. Mit Unrecht wohl, denn schwerlich wird sich die in fernen Jahrhunderten zur Blüte gelangte lateinische Litteratur von der in deutscher Sprache niedergeschriebenen, aus dem Gemeingut deutscher Nation ausscheiden lassen können. In mehreren Fällen jedoch wurde von diesem leitenden Grundsatz abgesehen und finden wir ab und zu lateinische Uebertragungen aus spanischen Schriften verzeichnet. So wird K. Barth's originelle lateinische Uebersetzung der „Diana enamorada" des Gil Polo erwähnt; mit gleichem Rechte hätten wohl die von Caspar Ens verfasste und von Barezzi offenbar beeinflusste, lateinische Uebersetzung des „Guzman de Alfarache" („Vitae humanae proscenium sub persona Gusmanni Alfarachii . . . representantur", 1652), diejenige des „Lazarillo de Tormes" („Lazarillus adolescentiae suae narrat historiam"

[1]) Dass selbst Jean Paul aus den Schriften Molina's und Escobar's Nutzen gezogen, werde ich in der Fortsetzung meiner Studien in dieser Zeitsch. nachweisen.

als Anhang zum 7. Capitel des „Vitae humanae proscenium“, vielleicht aus der Feder des nämlichen C. Ens), sowie die von Ens lateinisch wiedergegebene Novelle des Cervantes „El licenciado Vidriera“ („Phantasio-Cratuminos sive homo vitreus“ in „Epidorpidum lib. V“, Coloniae 1659)[1] ihren Platz in einer Bibliographie der Uebersetzungen aus dem Spanischen finden sollen.

Zufällig ist das erste von Schneider aufgezeichnete Buch eine Verdeutschung aus dem Lateinischen; was aber den Verfasser bewogen haben mag, die schon im XV. Jahrhundert entstandenen Verdeutschungen lateinischer Werke spanischer Schriftsteller zu vernachlässigen, wie z. B. die Uebersetzung des vielgelesenen „Speculum vitae humanae“ des Rodericus Zamorensis durch Stainhoevel (1472) und das 1481 erschienene älteste Werk über Weinbereitung, eine deutsche Uebersetzung des bekannten Tractats Arnaldo's de Villanova[2]), will mir nicht einleuchten.

Vielleicht entschliesst sich der Verfasser sein Buch, welches in seiner jetzigen Gestalt den Anforderungen einer gesunden Kritik durchaus nicht genügen und entschieden kein klares, kein übersichtliches Bild von dem Einflusse Spaniens auf die deutsche Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts geben kann, einer gründlichen Umarbeitung zu unterwerfen. Nach Reinigung der vielen Schlacken, nach Beseitigung des vielen Unnötigen und Ueberflüssigen könnten die 346 S. unbeschadet auf die Hälfte zusammenschrumpfen. Eine geordnetere Einteilung, eine sorgfältigere Wiedergabe der deutschen und fremden romanischen Texte, einige dem Buche beigefügte zusammenfassende Bemerkungen am Anfang und Ende eines jeden Abschnitts und stellenweise auch die Angabe mancher in Deutschland gedruckten Werke spanischer Verfasser (wie z. B. Vives „De disciplinis“, Köln 1531, 1532, 1536) und solcher, welche, obwohl sie keine deutsche Uebersetzung erfuhren, (wie Gines Perez de Hita's romanhafte, ins französische 1683 übertragene „Historia de las guerras civiles de Granada“) mehr jedoch wie die Uebersetzungen selbst auf Deutschlands Geist und Kultur wirkten und mehrfach nachgeahmt wurden, werden dem Buche mehr Leser verschaffen und unsere Kenntnisse noch mehr fördern.

---

[1]) Vgl. „Revista critica“ November 1896 und J. Fitzmaurice-Kelly's Artikel in der „Revue hispanique“ IV, 59 ff. Ob C. Ens als Verfasser der verschollenen lateinischen Uebersetzung des „Don Quixote“ angesehen werden muss, bleibt dahingestellt.

[2]) „Hienach volget ein löblich tractat eines fürne-men doctors der erzney mit namen Arnoldi / de noua villa d' ein arczt des künigs vō franck- / reich gewesen ist. Diser tractat haltet jun von berey / tung vñ brauchung der wein zu gesuntheyt d' menschē / wölichs büchlin der subtil vnd sinnreich Wilhalm vō hirnkofen genannt Renwart zu lieb vnd geuallen den Fursichtigē Ersamen vñ weysen Burgermeistern vñ Rate d' loblichē stat Nüremberg von latein zu teutsch / transferiert vnd beschriben“ Augsburg 1481 (Vgl. E. Roth „Zur Litteratur deutscher Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts“ in der „Zeitsch. f. deutsche Philol.“ XXVI, 470). Bekanntlich hat Lessing viel auf Villanova's Wissen gehalten. Unter den verborgenen Schätzen, welche seine Wünschelrute in jedem Fach zu entdecken wusste, befand sich der 1496 gedruckte äusserst seltene „Tractatus descriptionum morborum in corpore humano existentium“ (Vgl. „Arch. f. Litter.“ IX, 580).

Der Versuch dieser gewünschten Umarbeitung soll hier nicht im mindesten gewagt werden. Habe ich auch unlängst ein erbarmungslos trockenes Buch im Dienste einer künftigen Geschichte der Wechselbeziehungen Spaniens mit den übrigen Völkern Europas verbrochen („Apuntes sobre viajes“ etc. Oviedo 1899), so erkläre ich mich jetzt offen und ehrlich für jede rein bibliographische Arbeit wenig geneigt. Was ich gelegentlich in Schneiders Buch hineingekritzelt habe und was mir einiger Beachtung seitens des Verfassers und der Leser dieser Zeitschrift würdig erscheint, gebe ich hier anspruchslos wieder.

* * *

Die Reihe der theologischen Schriften wird mit der Uebersetzung eines ziemlich trockenen moralischen Tractats des Diego de Estella, welches aber weit mehr wie die schönen und begeisterten „Cien meditaciones devotísimas del Amor de Dios“ ausserhalb Spaniens Anklang fanden, eingeleitet. (Im Englischen wurde es von Thomas Rogers nach der italienischen Vorlage (1584) übersetzt: „The contempte of the world and the vanitie thereof.“) Die lateinische Vorlage beruht nicht auf der lateinischen Uebersetzung Peruschi's, dessen Name der Franzose in ganz eigentümlicher Weise latinisiert haben soll, sondern auf Foresti's Uebersetzung:

„Libro della vanità composto dal R. P. F. Diego di Stella dell' Ord. di S. Francesco Osser. Diviso in tre parti. Nelle quali si tratta, del dispregio della Vanità del Mondo, de' suoi peruersi costumi, e inganni, e come si dee seruire à Giesv Christo. Nvovamente tradotto di Spagnuolo in lingua Toscana, da Geremia Foresti, et di nuouo Ristampato. In Fiorenza, Appresso Giorgio Marescotti, 1574“. (Die Widmung an Cosimo de' Medici Gran Duca di Toscana trägt das Datum XI Juni 1573). Eine weitere vermehrte Ausgabe mit einem etwas veränderten Titel: „Il Dispreggio delle Vanità del Mondo. . . . . Tradotto . . da G. Foresti. Et con fidelissimi sommarij ne' principij de' Capitoli ampliata et arrichita“, erschien zu Venedig. Appresso Christoforo Zanetti, 1576. Andere Ausgaben von 1578, 1583, 1581.

Auch Pietro Buonfanti da Bibbiena übersetzte, wie ich aus Mazzuchelli („Scrittori“ II, 2380) entnehme das gleiche spanische Werk ins Italienische: „Il Dispregio delle vanità del Mondo“ etc. Firenze 1581; Venezia 1589 und 1594. Ein Sonett zum Lobe Estella's geht der Uebersetzung voran.

Vergessen wurde eine spätere Ausgabe der deutschen Uebersetzung: „Drey Bücher Von verachtung vnd Eytelkeit der Welt: Durch den Ehrwürd: Patrem Didacum Stellam . . . in Hispanischer Sprach beschrieben. Auss derselben in die Welsche sprach / nochmals in die Lateinische / letzlich aber von newem in die Teutsche nach dem Lateinischen Original gebracht. Cöllen 1617. (Widmung: Dem Ehrw. Herrn Casparen von Wildungen / Capitularen dess Stiffts Fuldt etc. . . Der erste Theil . . . Durch den Ehrw. P. F. Did. Stellam . . Darnach auss der Hispanischen in die Italianische durch Hieremiam Foresti etc.)

Einer weiteren deutschen Uebersetzung aus Diego de Estella wurde überhaupt nicht gedacht:

„Hundert Von der Liebe Gottes Schöne / ausserlesene / vnd andechtige Betrachtungen. Auss H. Schrifft vnd anderer H. Vättern Bücher / durch den Ehrw. Herrn Didacum Stellam Ord. S. Francisci beschrieben / Nun aber durch H. Petrum Pliekium Andernacum Teutschmeisterischen gebiets auff der Ebnen zu Offenaw Pharherrn / in Teutsch vbergesetzt etc." Cölln. Durch Arnoldum Quentel 1607. (Vorrede und Widmung an Herrn Carlo Freyherrn zu Wolckenstein).

Eine lateinische Uebersetzung des „Oratorio" Antonio de Guevara's: „Oratorium religiosorum" erschien zu Köln 1614. Bereits im Jahre 1555 war Guevara's „Monte Calvario" in italienischer Sprache übersetzt: „La prima parte del Monte Calvario nella quale si trattano tutti i Sacratissimi Misteri avvenuti in questo Monte fino alla morte di Cristo composto da Antonio di Guevara . . tradotto di Lingua Spagnuola nell' Italiano da Alfonso de Ulloa". (Weitere Ausgaben von 1557, 1560). Der Uebersetzung Pietro Lauro's war der „Oratorio de' religiosi del Guevara tradotto dallo Spagnuolo", Venezia 1565, 1568, . . . 1605 beigefügt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Albertinus nebst der spanischen auch die italienische Vorlage benützte.

Das vielgelesene Werk „Audi filia" des Juan de Avila stand wenige Jahre nach seiner Veröffentlichung auf dem Index und wurde mit bedeutenden Umänderungen im Jahre 1577 zu Alcalá wieder neu aufgelegt. Nach der französischen Uebersetzung des Arnaud d' Audilly erschien: „Die triumphirende Tugend, Teil 1 und 2, übersetzt ins Lateinische von Jac. Canisio, vermehrt von J. Hornig, mit dem 3 Theil versehen von Maximilian Rassler. 3 Bände. Augsburg und Dilling 1700, 1717 (eine 5. Ausgabe erschien 1752—55; die „Lehren von der wahren Tugend" wurden zu Brixen 1776 zum 3. Male aufgelegt). Es ist bemerkenswert, dass die berühmten „Cartas espirituales" des Juan de Avila, welche wiederholt ins Französische und ins Italienische (von Falconi, Balducci, Timoteo Botonio etc.) übersetzt wurden, keinen deutschen Uebersetzer bis unmittelbar vor der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden.

Ein Teil des „Abecedario" des Francisco de Osuna wurde von Aegidius Albertinus unter folgendem Titel verdeutscht:

„Spiegel der Reichen. Darinn gehandelt wird von dem Vrsprung / effect vnd wirckung der Reichthumb / vnd was gestallt die Reichen vere pauperes Spiritu, oder wahre Armen dess Geistes halber sein vnd selig werden können: Sampt einem denckwirdigen Dialogo oder Gespräch vom Reichen Prassen vnd armen Lazaro: Vnd beschliesslichen / werden die Reichen in allen vnnd jeden jhren offentlichen und heimlichen kummernussen / nöthen vnd anligen getröst. Durch Herrn Franciscvm de Ossvna in Hispanischer Sprachen componiert, vnd durch Aegidivm Albertinvm Bayrischen Secretarium verteutscht". Gedruckt zu München / durch Nicolaum Henricum. 1603. Das Buch ist „dem Ehrwirdigen in Gott vnd Edlen Herrn Johann Abbte dess Ehrwirdigen Gottshauses Fürsten-

feldt“ gewidmet, dessen Bibliothek, nach der Vorrede zu schliessen, manche Schätze spanischen Ursprungs enthielt: „Nachdem ich vor disem / ein tractätel in Truck aussgehē lassen / . . . . hab ich seythero auff meines genedigisten Fürsten . . . mir anuertrawten ansehenlichen vñ weitberumbten Bibliothek noch ein anders Tractätel gefunden / welches dem vorbemelten anhängig / und der Spiegel der Reichen intituliert ist“.

Ueber die „Conversion de la Magdalena“ des Malón de Chaide und im allgemeinen über die ab und zu von deutschen Mystikern beeinflussten spanischen Mystiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts vergl. ein treffliches Capitel in Menéndez y Pelayo, „Historia de las ideas estéticas en España“ Tomo II, [Vol. I] S. 117 ff. Der 4. Teil der berühmten „Conversion“ (el alma en gracia — tratado del amor) wurde jüngst neu aufgelegt in „Joyas de la mística española“. Madrid 1899.

Albertinus hat auch den „Desposorio Espiritual“ des Alonso de Orozco verdeutscht:

„Das Buch der Geistlichen Vermählung. Allen Closter vñ jungkfrawen vnd andern Religiosen vast annemblich vnd nutzlich zulesen. Anfangs durch den Ehrwirdigen Alphonsvm De Horosco, in Hispanischer sprachen beschriben. Durch Aegidium Albertinum, Hertzogs Max: In Bayern / Secretarium verteutscht / vnd der Ehrwürdigen in Gott vnd Edlen Frawen / Frawen Barbara Abbtissin zu Schönfeldt / etc. dedicirt und zugeschriben“. Gedruckt zu München | durch Nicolaum Henricum. 1605. Auch die „Regula Sancti Augustini“ des Orozco fand einen deutschen Uebersetzer im XVII. Jahrhundert: „Auslegung der Regel des heiligen Augustin in latein beschrieben, anjetzo aber in das Teutsche übersetzt“. München 1694 (eine weitere Ausgabe, München 1731). (Ein eifriger italienischer Uebersetzer des Orozco war der Savonese Fulgenzio Baldani. Die „Confessioni del servo di Dio F. Alonso d'Orozco . . con un compendio dell' Informazioni della vita dello stesso“ erschienen zu Genova 1624).

Die Angabe einer deutschen Uebersetzung aus Francisco Ortiz Lucio's „De los quatro novísimos“ beruht auf einem Missverständnis. Der Uebersetzer hat nur das XVI. und XVII. Tractat des „Jardin de amores santos y lugares comunes“ des Ortiz Lucio“ (De la consideracion de la muerte — Del juicio final“) berücksichtigt und sein Büchlein im Jahre 1610 in Augsburg, nicht in Ingolstadt gedruckt. Auch hat er nicht den spanischen Verfasser Paulus Franciscus genannt, sondern richtig Patrem Franciscum. „Beschluss Menschlichen Lebens, durch den Todt, vnd Gericht. Durch den Ehrw: herren Patrem Franciscum Ortiz Franciscaner Ordens in Hispanischer Sprach beschriben, Jetzt aber, von einem güetthertzigen in die Teutsch bracht“.

Die auf S. 24 verzeichnete Uebersetzung; „Newe Kunst recht vnd vollkommentlich zu leben etc.“ dessen spanisches Original Schneider unbekannt blieb, ist die Verdeutschung eines sehr verbreiteten, später auch von Ambrosio de Morales in stark veränderter Gestalt herausgegebenen, köstlichen Werkes des Alonso de Madrid: „Arte para servir

á Dios. Cōpuesta por fray Alonso de Madrid: de la orden de Sant Francisco Con las adiciones despuės hechas por el mismo. Con las quales se sentirá y entenderá mucho mejor la dicha arte. Agora nuevamente impressa añadida y emendada. Con el espejo de illustres personas y una Epistola de Sant Bernardo de la perfeción de la vida espiritual.“ Salamanca, 1546. (italien. „Arte di servire a Dio trad. da M. Tullio Crispoldo da Riete“, Vinegia 1567; latein. von F. Joh. Hentenius. Lovain-1576.)

Die bibliographischen Angaben über die verschiedenartigen Uebersetzungen der Werke Luis de Granada's sind recht chaotisch und unvollständig ausgefallen. Manche Verdeutschungen dürften wohl auf lateinischen, italienischen oder französischen Vorlagen beruhen. — Von den italienischen Uebersetzungen, wohl diejenigen, welche ausserhalb Spaniens am meisten gelesen und verbreitet waren, ist nur ein verschwindend kleiner Teil aufgezeichnet.

„Trattato dell'orazione, della meditazione e de' principali misteri della Fede nostra, con altre cose di molto profitto . . . trad. dallo spagnuolo per Vincenzo Buondi medico mantovano“, Venezia 1561. — „Fiori della ghirlanda spirituale“ trad. da Pietro Lauro, Venezia 1568. — „Fiori“ etc. trad. da Giov. Giolito de' Ferrai, Venezia. 1568—1570. — „I fiori della ghirlanda“ etc. trad. da Pietro Buonfanti da Bibbiena —; „Fiore e scala del Peccatore trad. da Alf. Ruspaggiari da Reggio, Venezia 1576—77. — „Fiori“ ec. trad. da Nicoló Aurifico Buonfigli. — „Frutti del giardino spirituale“, Venezia 1582. — „Le opere di Luigi di Granata dell' Ordine de' Predicatori, tradotte da diversi“, Venezia 1568. — „Della introduzione al simbolo della Fede“ trad. da Filippo Pigafetta, Venezia 1585, Genova 1587. — „Tutte le opere o fiori della ghirlanda spirituale di L. di G.“ Venezia 1596 etc.

Als französischer Dolmetscher der Schriften Luis' de Granada diente nach Belleforest und vor Girard und Binot der Pater Simon Martin (Paris 1646 und 1651). — Die deutsche von Rullius verfasste Uebersetzung des „Quadragesimale“ erschien zu Köln 1593.

Von den verdeutschten „Exercitia“ sind weitere Ausgaben zu verzeichnen: „Exercitia, das ist geistliche Uebung“. München 1597 und München 1612 (vergl. auch die „Opuscula spiritualia“. Trad. ex Hisp. per Michaelem ab Isselt. Colonia 1693.)

„L. von Granata. Des Sünders Gelaitsmann durch Adam Walaster verdeutscht“ erschien bereits zu Dillingen 1574.

Ein 2. Theil des „Dux Peccatorum: Aus dem Spanischen von Eisengrein “erschien zu Meynz 1599. (Eine neue Ausgabe des spanischen Originals: „Guía de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortacion á la virtud y guarda de los Mandamientos divinos“ erschien zu Madrid 1899 in 2 B.)

„L. v. Granata, geistliche Lehr . . . wol vnnd recht zu leben“, wurde bereits zu Würzburg 1604 gedruckt.

Aus L. de Granada wurden ferner übersetzt;

„Der geystlich Wäcker“ ohne Ortsangabe 1572. — „Memoriale. Das güldin Denkbüchlein.“ In Druck gegeben von Phil. Dobereiner, Theil 1—3. Vol. III. München 1574—76; München 1579; 1584; 1588; 1597. Granada's „Gedenkbuch des christlichen Lebens“; „Ueber die Liebe Gottes“; „Der Gewissensrath der Sünder“; „Andächtige Betrachtungen über das Leben unseres göttlichen Herrn Heilandes“; „Die Leckerin der Sunden;“ „Die Homiletischen Predigten“ und „Fastenpredigten“ in modernen mehrbändigen deutschen Uebersetzungen finden heutzutage noch fromme und andächtige Leser.

Unter den neuesten Biographen der heiligen Teresa verdient Cunninghame Graham (1894) rühmliche Erwähnung. — Ob Matthias a Sankto Arnoldo die französische Uebersetzung der Werke der heiligen Teresa (1644, 1646) für seine Verdeutschung verwertete, bleibt noch zu untersuchen. Unbekannt war ihm gewiss folgende italienische Uebersetzung von Cosimo Gaci Domherr zu San Lorenzo di Damaso: „Il cammino di perfezione, e 'l castello interiore della B. M. Teresa di Gesú, fondatrice degli Scalzi Carmelitani, trasportato dalla Spagnuola nella lingua italiana.“ Firenze 1604. — Eine Ausgabe der Verdeutschung M. a S. Arnoldo von Köln 1686 und folgende zum Teil auf einer früher erwähnten italienischen Uebersetzung beruhende deutsche Uebersetzung sind Schneider entgangen: „Summarium vndt Kurtzer Inhalt der Staffeln des Innerlichen Gebetts, vermittels deren die Seel zur Volkom̄enheit der Beschauligkeit gelangt und auffsteigt. Gezogen auss den Bücchern vnd Schrifften der H. Jungfr. und Muetter Theresiæ de Jesv, der Discalcienten Carmeliten Stifterin. Durch den Ehrw. P. F. Thomas à Jesv des gemelten Ordens Religiosen.“ München, Bey Adam Berg. Anno 1634.

Kissings Verdeutschung des „Exercicio de Perfeccion“ des Alonso Rodriguez beruht auf der zu Dillingen 1621 erschienenen, auch von Schneider erwähnten lateinischen Uebersetzung (eine weitere latein. Uebersetz. des „Exercitium perfectionis“ erschien zu Augsburg 1761) und diese ihrerseits stützte sich auf die vier Jahre früher erschienene italienische Vorlage: „Essercitio di perfetione.“ Eine weitere Ausgabe erschien zu Brescia 1623. A. Rodriguez' Werk wurde noch in unserem Jahrhundert mehrmals italienisch aufgelegt: Novara 1840; Voghera 1844; Milano 1856.

Harsdörffers freie Nachbildung einer „Cancion entre el alma y Cristo“ des Juan de la Cruz wurde auch in der „Festschrift zur 250-jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens“ hrg. v. Th. Bischoff und A. Schmidt, Nürnberg 1895 S. 294 ff. abgedruckt.

Molinos' „Geistlicher Wegweiser“ fand seinen Weg ausserhalb Spanien durch italienische Vermittelung. (Ausgaben der „Guida spirituale“ 1675, 1677, 1681, 1683). Die lateinische zu Leipzig 1687 erschienene, berühmt gewordene Uebersetzung des August Hermann Francke führt den Titel: „Michaelis de Molinos Manuductio Spiritualis, una cum tractatu ejusdem de quotidiana communione . . . liber in quo dogmata eorum qui Quietistae vocantur, praecipua declarantur: additum decretum Jnn. XI contra Molinos et ejus sectam.“

Unverzeihlich ist es, dass Schneider in seiner Bibliographie sämmtliche Uebersetzungen eines der besten und fruchtbarsten spanischen Theologen seiner Zeit, des Jesuiten Eusebius de Nieremberg vernachlässigt. Eine Flut seiner Schriften hat sich auch nach Deutschland, der Heimat seiner Ahnen ergossen. Die fleissige Zusammenstellung der Uebersetzungen bei Sommervogel und de Backer V. 1725 ff. bedarf einiger Berichtigungen und Ergänzungen:

„Leben des gottseligen Bruders Alphonsi Rodriguez". München 1653, auch Wien 1845. (Stützt sich zum Teil auf die italienische Uebersetzung: „Vita del venerabile Fratello Alfonso Rodriguez", Palermo 1645). — „Reiche Goldgrueb geistlicher Schätzen / Welche gesamblet werden auss der Auffopferung aller Genuegthuung unserer guten Wercken / Für die schuldige Seelen in dem egfewer / mit sambt der rechten Weiss die Gnuegthuung den Seelen zuzueignen. Erstlich von R. P. Joann. Eusebio Nierenbergio Societatis Jesu, durch die Spanische Sprach ans Liecht gebracht / nachmalen durch die Welsche vnnd Frantzösische / jetzt zu mehrern Nutz vnd Trost / sowol der Lebendigen / als Abgestorbnen / ins Teutsch übersetzt." München / Bey Johann Wilhelm Schell. Im Jahr 1665 (auch in etwas veränderter Gestalt 1713; 1725) — „Buch des Ewigen Lebens / Der Gecreutzige Jesus so zu Jerusalem / in der Buchtruckerey auff dem Calvariberg getruckt worden . . . . Ist erstlich von R. P. Joan. Eusebio Niermbergio Soc. Jesv Spanisch geschrieben / Darnach ins Lateinisch / vnd jetzt in die Teutsche Sprach übersetzt worden." München, / durch Lucam Straub / Im Jahr 1665.

„Waagschale der Zeit und Ewigkeit . . . Der Unterscheid zwischen dem Zeitlichen und Ewigen", Frankfurt 1663, Würzburg 1695, Wien 1844 (beruht auf der italienischen Uebersetzung des Brignole Sale: „La differenza fra il temporale e l'eterno, opera del P. G. Eusebio Nieremberg . . . Trasportata dalla lingua spagnuola alla Italiana da un Religioso della medesima Compagnia, Venezia 1659; 1656; 1665; 1672; Bologna 1681; Torino 1714 etc.)

„Kluge und fürsichige Betrachtungen, sittliche Gedancken etc." Frankfurt 1672 (Auch unter dem Titel: „Grundsätze und Lehren. Aus dem Spanischen ins Latein, dann deutsch übersetzt von T. Schilde.")

„Vier Bücher von Anbetung in Geist und Wahrheit. Aus dem Latein. ins Deutsche übersetzt von Joh. Lijde", Grätz 1687.

„Von Lieb und Ehr gegen Mariam. Aus dem Spanischen ins Latein. übersetzt von M. Silesius und ins Deutsche von Joh. Lijde", München 1695. Martin Silesius hat das viel gelesene, heute noch wieder abgedruckte spanische Original: „De la aficion y amor de Maria („El amable Jesus y la amabilidad de Maria, ó sean tratados de la afición y amor que debemos tener a Jesús y a su madre Maria Santisima, Madrid 1899) 1691 zu Wien veröffentlicht: „De affectu et amore erga Mariam virginemmatrem Jesu."

„Eine Anzahl anderer Uebersetzungen aus Nieremberg erschien im folgenden Jahrhundert. So die „Auslegung des römischen Catechismus",

Ingolstadt 1711; „Vier Bücher von Anbetung in Geist und Wahrheit", Augsburg 1717; „Scrupuloser Seelen-Trost", Köln 1721; „Meyde das Böse" etc., 1727 etc. — Vergebens habe ich nach einer französischen und nach einer deutschen Uebersetzung eines der besten Werke Nierembergs: „De la hermosura de Dios y su Amabilidad por las infinitas perfecciones del Ser Divino" gesucht, welches in Madrid 1872 durch Miguel Mier wieder abgedruckt und im Jahre 1682 bereits von Pietro Groppo ins Italienische übersetzt wurde: „Della Bellezza di Dio e sua amabilità per l'infinite perfettioni dell'Esser divino", Venezia 1682 (Vgl. Menéndez y Pelayo, „Ideas estéticas" II, 159.

Sämtliche Uebersetzungen aus den Andachtschriften des meist in Italien weilenden spanischen Jesuiten Gaspar de Learte sind in unserer Bibliographie ebenfalls vergessen worden.

Ein gern gelesenes und wiederholt abgedrucktes Buch war: „Der geistliche Herzenströster" (nach der italienischen Vorlage „Conforto degli afflitti" Roma 1574), München 1576; 1577; 1604; 1609. Eine weitere Uebersetzung erschien zu Freiburg, bei Georg Han, 1608 unter dem Titel: „Trostspiegel für die Betrübten, durch P. Caspar Loart Italienisch beschrieben, in Teutsch transferirt, durch Hans Beatgrass genannt Vayen Stattvogt zu Ensisheim".

Aus der italienischen Vorlage „Istructione e avvertimenti per meditar i misteri del Rosario". Roma 1573 (welche auch vom englischen Uebersetzer John Fenne im Jahre 1600 benützt wurde: „Instructions and advertissements how to meditate the misteries of the rosarie") stammt die deutsche Uebersetzung: „Rosenkrantzbüchlein / Darin die heiligen Gehaimnussen von den / fünff Schmertzen / vñ fünff Herrligkeiten Christi . . . . begriffen werden. Auss den Schrifften des Ehrwirdigen vnnd Hochgelehrten B. Caspar Loarts in die Teutschen Spraach gebracht. (Durch D. Philip Dobereiner von Türschenreuth". München bey Adam Berg 1577. (Widmung der Durchlautigen . . . . Fürstiñ Renate Pfaltzgräuin bey Rhein). Eine andere Uebersetzung erschien zwei Jahrzehnts später: „Andächtige Betrachtungen / der Geheimnuss vnserer Frawen Rosenkrantzes / Durch Den Ehrw. P. Gasparn Loarten / der Societet JEsv / zusam̃en getragen". Meyntz / bey Johann Albin 1599.

Die lateinische Vorlage „Instrvctio Sacerdotvm" Coloniae 1593 liegt folgender Verdeutschung zu Grunde: „Sehr fürtreffliche / heylsame / kurtze vnd klare Lehren oder Anleytungen / für die Priester vnd Beichtvätter / wellicher massen sie sich in ihrem Beruf Gottselig / . . . . . verhalten sollen. Weylund durch R. P. Casparum Loartem Societatis Jesv Doctorem Theologum der Priesterschafft in Italia . . . Welsch beschriben: Nun aber einer ehrwürdigen Clerisey / Teutscher Nation zu Nutz vnd Dienst / in die Teutsche Sprach versetzet." Dilingen 1595; auch 1596.

Zwei andere deutsche Uebersetzungen aus Loarte sind mir bekannt: „Der Geistlich Kempffer. Ein Ausserlesens Büchlin / darinn kürzlich vnd deutlich gelehrt vnd angezeigt wirt / wie ein Sünder sich selbs er-

kennen vnd zu Gott bekören / auch auff dem weg der tugent sicher wandlen / vnd sein gantzes leben vnd sterben nach dem willen Gottes anordnen soll. Durch den Ehrwürdigen vñ Hochgelehrten Herrn / P. Casparum Loartem der Societet Jesv Theologum / in Italianischer Sprach beschriben / vnnd vor mehr Jahren von Adam Welasser in vnser hochteutsche Sprach versetz / jetzund aber von newem vbersehen vnd verbessert." Dilingen/durch Johannem Mayen 1610; und folgende, welche aus dem „Esercitio de la vita Christiana" Venetia, 1575 stammt: „Arsenale Oder Zeughauss / Darinnen Waffen vnd Hülffsmittel wider die Versuchungen der Hauptlastern; übung der Welschen Sprach; schöne Biblische Figuren . . . . . Auss dess Ehrw. P. Caspar Loartes Soc. Jesu Welschem Exemplar ins Teutsche versetzt. Durch ein Adeliches Fråwlein zu jhrer selbst eygenen Andacht" . . . . . Wienn vnd Lucern 1653.

— Ein bescheideneres Werk als die berühmten „Triumphos del Amor de Dios" des Juan de los Angeles hat in Deutschland Eingang gefunden. Schneider hätte folgende Uebersetzung aus dem „Tratado espiritual, de como el alma ha de traer siempre á Dios delante" erwähnen sollen:

„Ein geistlichs Tractätlein / Was Gestalt die Seel ihren Gott allzeit gegenwertig vnnd vor Augen haben könne. Durch Joannem de Angelis Predigern vnnd Beichtvattern der Jungkfrawen in dem Königklichen Closter Descalzas zu Madrid. Der Durchleuchtigisten Infantin Margareta de la Cruz, Closterjungkfrawen daselbst dediciert vnnd zugeschriben." München 1607.

* * *

Zur zweiten von Schneider angenommenen Abteilung von Uebersetzungen und Bearbeitungen wäre manches nachzutragen und zu berichtigen. 1588 erschien bereits zu München ein Bruchstück einer Uebersetzung des „Libro de la Historia y Milagros hechos á invocacion de N. S. de Montserrat," Barcelona 1550 (auch 1574, 1605 u. s. w.):

„Warhafftige vnd gründliche Historia/Vom Ursprung/auch zunennung des hochheiligen Spanischen Gotteshauss Montis Serrati/vnd wie daselbsten die Bildtnuss der Mutter Gottes Mariae wunderbarlich erfunden worden. Insonderheit auch von dem Leben/dess seligen Bruders und Einsidlers Joannis Garlini wie vnd was er an disem Ort durch anstifftung des Teufels begangen/wie er auch widerumb abbust/vnd die Genad Gottes erlangt hat . allen Todsundern zu trost vnd nutz beschriben. Vnd auss Hispanische Sprach/durch einen Catholischen Patricium Augustanum in hochteutsche gebracht.". Gedruckt zu München/bey Adam Berg . Anno 1588. Die Widmung an „den durchleuchtigen Hochwirdigen/auch Hochgebornen Fürsten und Herrn/Herrn Maximiliano/Philippo/Bischoff zu Regensburg" datirt vom 1. Mai 1588. Die Uebersetzung enthält unter anderem eine in meinem Buche „Guillaume de Humboldt et l'Espagne" leider vernachlässigte „Beschreibung des Gebirgs Montis-Serrati/durch einen Abbt daselbsten/als man zalt 1514 Jahr". (Erst 12 Jahre darauf erschien eine französische Uebersetzung: „L'histoire des miracles faicts

par l'intercession de nostre Dame de Mont-Serrat", Lyon 1600.) Eine 2. deutsche Uebersetzung, die mir nicht vorlag, erschien zu Prag 1687.

— Ueber Ferdinand Alber den Uebersetzer der „Vida del P. Ignacio de Loyola" des Ribadeneira, vgl. Aug. v. Alber-Glanstätten, „Notizen zur Genealogie und Geschichte der Alber", Triest 1887.

— Nebst der italienischen Uebersetzung Giolito's sollte auch einer späteren gedacht werden: „Flos Sanctorum, cioè vite dei Santi, trad. dallo spagnuolo da Grati Maria Gratii" Milano 1618, Venetia 1629.

— Zu Ingolstadt 1590 war bereits das auf S. 60 erwähnte „Kurtzer Innhalt des Lebens . . . Ignatii" etc. gedruckt.

— Auf der italienischen Uebersetzung Gratii's beruht eine spätere Verdeutschung, welche Schneider entgangen ist: „Leben der Heiligen . . . . . Aus dem Welschen übersetzt durch Placidum Meile", St. Gallen 1671. (Hofbibl. zu München). — Späteren Datums ist das „Leben des heiligen Gottes. Aus dem lateinischen übersetzt von J. Hornig" wovon eine 3. Auflage in Augsburg-Dillingen 1721—22 erschien.

— Die biographischen Angaben über Salvador Pons, Verfasser einer „Vida de S. Raymundo de Peñaforte" (S. 64) sind gänzlich verfehlt und unhaltbar. Aus Torres' Amat trefflichen „Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes". Barcelona 1836, S. 491 hätte Schneider entnehmen können, dass Pons 1620 zu Barcelona „de edad de 73 años" starb. Eine „Historia del Bienaventurado" Catalan Barcelonés Raymundo a Peñafort" erschien zu Barcelona 1601. Eine Biographie des Spaniers von G. B. Spada zu Pavia 1606. Ueber San Raimundo de Peñafort, vgl. eine biographische Studie von Duran y Bas (Barcelona 1889) und eine Dissertation von K. H. F. Gandert, „Das Buss- und Beichtwesen gegen die Mitte des 13. Jahrh. vornehmlich nach Raymundus de Pennaforte, Johannes de Deo etc." Halle 1894.

— Ueber die italienische Uebersetzung der „Chronicas" des Marcos de Lisboa und Diego Navarro vgl. Fantuzzi, „Notizie degli scrittori bolognesi" III, 254, wo der genauere Titel angegeben wird: „Croniche degli Ordini instituiti dal P. S. Francesco che contengono la Vita, la Morte, e i suoi Miracoli, composte dal P. Marco da Lisbona in lingua Portoghese, ridotte in lingua Castigliana dal Padre Diego Navarro e tradotte in lingua italiana da M. Orazio Diola Bolognese", Brescia 1581.

— Der 3. Teil der „Chronicas" welcher in München 1620 erschien, stützt sich offenbar auf die italienische Uebersetzung des Barezzo Barezzi (vgl. Mazzuchelli, II, 349) „Delle Croniche dell'Ordine de'Frati Minori istituito dal Serafico P. San Francesco, da Barezzo Barezzi raccolte con ogni fedeltà e diligenza da varj approvati scrittori nella lingua italiana trasportarte." Venezia 1608.

— Nicht die lateinische Uebersetzung der „Vida de la madre Teresa" des Francisco de Ribera lag Kissing für seine Verdeutschung vor, wie Schneider vermutet, sondern die italienische: „La Vita della B. Teresa di Giesu trasportata dalla spagnuola nella lingua italiana da C. Gaci", Venezia 1603.

— Ein Augustinerpater Nicolao Rongaglia aus Luca, welcher die „Vida de la Infanta Sor Margarita“ übersetzt haben soll, hat wohl niemals gelebt; der verstümmelte Name soll heissen: Niccoló Roncaglia aus Lucca. Merkwürdigerweise ist Augustin Imhof, der Uebersetzer des Juan de Palma in P. v. Stetten's „Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichs-Stadt Augsburg,“ Augsburg 1762 § 9. Imhof. S. 172 ff. übergangen. Auf S. 73 Note 1 lese man Jöcher II, nicht VI.

* * *

Die vielen bunt durch und übereinandergeworfenen Titel der deutschen Bearbeitungen der meist aus der Feder des unermüdlichen Albertinus stammenden Werke Antonio de Guevara's, unterrichten uns kaum über die langjährige Beliebtheit der Schriften des gelehrten Bischofs von Mondoñedo. Bedenkliche Fehler sind in der trockenen Rubrik miteingelaufen. So konnte die zu Genf 1591 erschienene französische Uebersetzung des „Menosprecio de corte“ unmöglich von einer „version allemande“ begleitet sein, weil eine solche bis dahin noch nicht vorhanden war. Schneider hat offenbar die Angabe bei Brunet (réimprimé á Lyon 1591 et, avec une traduction allemande à Genève 1605) falsch gelesen. Der Titel der ersten französischen Uebersetzung des „Menosprecio“ lautet richtig: „Du Mépris de la cour et de la vie rustique“ Lyon 1542. Sie diente auch F. Bryan als Vorlage für seine bereits im Jahre 1548 zu London erschienene englische Uebersetzung. „A Dispraise of the life of a courtier and a commendation of the life of a labouryng man.“

— Ein „Vale Mundus oder Weltsegnung, aus dem lateinischen übersetzt durch M. Agapetum“, Errford 1594 wurde von Schneider übersehen.

— Ausgaben von der Verdeutschung des „Menosprecio“ durch Albertinus erschienen auch zu München 1601, 1604, 1610. Eine Leipziger Ausgabe von 1619 (wiederholt 1636) trägt den Titel: „De molestiis vitae aulicae. Aus dem Span. durch Eg. Alb.“ Eine zu Köln 1643: „Mühseligkeit des Hoffs- und Glückseligkeit des Landlebens.“ Eine spätere, welche zu Leipzig 1725 erschien: „Das vergnügte Land und beschwerliche Hof-Leben.“ — Eine weitere deutsche Uebersetzung des „Menosprecio“ Guevara's wurde übersehen: „Von Beschwerlichkeit und Ueberdruss des Hoflebens. Aus dem Spanischen“ Amberg 1601 und Lübeck 1636.

— Die erste Ausgabe der französischen Uebersetzung der „Epístolas familiares“ durch den Sieur de Guterry (nicht Guttery) erschien im Jahre 1540. Die mittelbar aus dem italienischen des Gatzelu verfasste Uebersetzung des Pinet gelangte auch im Jahre 1573 zum Druck. Die Erwähnung der italienischen Uebersetzung der Briefe Guevara's war in Schneiders Bibliographie unerlässlich, da ja Johann Beat Grass die „tuscanische“ Vorlage ausdrücklich als Vehikel seiner Verdolmetschung nennt: „Lettere tradotte dal S. Dominico de Catzelu“ Lib. 1 e 2. Venezia 1542, 1545, 1546, 1547, 1548, 1557“ und; „Delle Lettere. Lib. III. tradotte da Alfonso de Ulloa“, Venezia 1559, 1565 etc., auch später in Gesammtausgaben veröffentlicht. (Holländische und englische Ueber-

setzungen der „Epistolas“ erwähnte ich bereits in der Revista crítica de historia y liter.“ B. I u. II.)

— Auf S. 87 wird in wenig geschickter Weise der Inhalt der LI. Epistel Guevara's mitgeteilt. Der Valencianer Mosen Puche (d. h. Herr Puche) wird von Adam Schneider sofort in einen Herrn Moses Puch umgetauft.

— Die Bibliographie der spanischen Drucke des „Marco Aurelio“ lässt an Genauigkeit und Vollständigkeit sehr zu wünschen übrig. Es fehlt die Ausgabe von Zaragoza 1529: „Libro aureo de Marco Aurelio: Emperador y Eloquētissimo orador. Nuevamente impresso.“ 1529, welche von der Originalausgabe bedeutend abweicht. Auch die bekannte Ausgabe von Anvers 1544. „Libro Aureo de Marco Aurelio“ fehlt in der Rubrik. Italienisch wurde der Marc Aurelius zwanzig Jahre vor Schneiders Angabe von Mambrino Roseo da Fabriano übersetzt: „Aureo libro“ etc. 1542, dann bedeutend erweitert 1544 und 1553.

— Eine Ausgabe der Verdeutschung des „Hoffmanns“ durch Albertinus erschien zu Leipzig 1619 (nicht 1620). Ein bekannter Druck des spanischen Originals zu Antwerpen 1545 wurde nicht erwähnt.

— Die von Christof Beyschlag benutzte, Schneider unbekannt gebliebene italienische Uebersetzung des „Aviso de Privados“ rührt von Vincenzo Bondi her: „Aviso de favoriti et doctrina de cortigiani“. Venezia 1544 und 1549.

Die neueste kritische Ausgabe des „Diálogo de Mercurio (nicht Mercuris) y Caron des Juan de Valdés in Boehmer's „Romanische Studien“ XIX ist Schneider entgangen. — In welchem Verhältnis die sechszehn Jahre später als die englische gedruckte deutsche Uebersetzung des berühmten Diálogo (Amberg 1609) zu einer von den Antiquaren Kubasta und Voigt in Wien aufbewahrten kostbaren Handschrift, auf welche mich Prof. Seemüller aufmerksam machte, „Gespräch des Mercur und Charon“ aus dem Ende des 16. Jahrhundert (478 Seiten stark. — Vergl. „Antiquar-Anzeiger“ 59') stehet, vermag ich im Augenblick nicht zu entscheiden. — Zu der von Schneider angeführten Bibliographie über die Gebrüder Valdés ist das Werk Fermin Caballero's: „Alfonso y Juan de Valdés“, Madrid 1875 (in „Conquenses ilustres“ B. IV) nachzutragen. Ueber die italienischen Uebersetzungen aus Juan de Valdés vgl. Menéndez y Pelayo, „Heterodoxos“ II, 153 welcher daselbst bemerkt: „En 1704 se imprimió en aleman una supuesta Instruccion de Cárlos V á Felipe II., tomada à la letra do la de un rey moribundo á su hijo en este Diálogo de Valdés.“

— Die erste Ausgabe aus Bartolomé de las Casas des übersetzten „Wahrhafftigen Bericht von der Hispanier abschewlichen Tyrannei“ stammt nicht von 1599 sondern von 1597 her. — Eine weitere Ausgabe der französischen Uebersetzung „Tyrannies“ etc. erschien zu Amsterdam 1620 („Miroir de la cruelle et horrible Tyrannie Espagnole“). — Den italienischen Uebersetzungen ist noch anzureihen: die „Conquista dell' Indie Occidentali di Monsignor Fra Bartolomeo Dalla Casa . . . tradotta in Italiano per opera di Marco Ginammi“, Venetia 1644 und: „Il supplice schiavo

indiano", Venetia 1696. Quevedo im „Lince de Italia" („Obras" in B. d. A. E. XXIII, 237) spricht von einem mir unbekannten Bolognesen Michele Pio, welcher „todas las cosas que escribe fray Bartolomé" übersetzt haben sollte. — Weit älter wie die deutschen und italienischen Uebersetzungen der „Brevisima Relacion" ist die englische: „The spanish Colonie, or brief chronicle of the act and gestes of the Spaniards in the West-Indies." London 1583. Zwei weitere Ausgaben der holländischen Uebersetzung erschienen nach 1620 zu Amsterdam 1634 und 1654 („Den vermeerderden Spieghel der Spaensche tierannije geschiet in West Indien").

— Auf die lateinische Uebertragung „Narratio regionum indicarum per Hispanos quondam (nicht quosdam) devastatarum etc." beruht eine weitere von Schneider nicht erwähnte deutsche Uebersetzung: „Umbständige warhafftige Beschreibung Der Indianischen Ländern / so vor diesem von den Spaniern eingenommen und verwüst worden / Durchgehends mit schönen Kupferstücken und lebhafften Figuren aussgezieret / Erst in Lateinischer Sprach ausgeben Durch Bartholomaeum de las Casas, Bischoffen in Hispanien / Jetzt aber in das Teutsche übersetzt / und an vielen Orten verbessert / in dieser neu / und letztern Edition" Anno 1655.

— Die schon im XVI. Jahrhundert gedruckte Verdeutschung eines bekannten geographischen Werkes des Juan Gonzalez de Mendoza „Historia de la China" ist in Schneiders Bibliographie übergangen worden. Sie erschien einige Jahre später als die italienische Uebersetzung: „L'historia del gran Regno della China, Composta primieramente in ispagnuolo da maestro Giouanni Gonzalez di Mendozza, monaco dell' ordine di S. Agostino: Et poi fatta vulgare da Francesco Auanzi cittadino Vinetiano." (1576), (Eine dritte Ausgabe: Vinegia 1587, Per Andrea Muschio, lag mir vor) und ist von dieser ganz und gar abhängig: „Ein Neuwe / Kurtze / doch wahrhafftige Beschreibung dess gar Grossmächtigen weitbegriffenen / bisshero vnbekandten Königreichs China; Seiner funfzehn gewaltigen Prouincien: vnsägliger grosser vnd vieler Stätl / Fruchtbarkeit . . . . Bey gantz neuwlichen Jahren erkündiget / hernacher in Hispanischer Sprach beschrieben / auss derselbigen in die Italianische / vnnd nunmehr in Hoch-Teutsch gebracht." Franckfurt am Mayn / In Verlegung Sigmund Feyrabends / Im Jhar 1589. (Widmung: Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn / Herrn Georgen Landtgrauen zu Hessen / Grauen zu Catzenelnbogen). Ebenfalls in Frankfurt a. M. entstand bald darauf eine lateinische Uebersetzung des nämlichen Werkes: „Nova et soccinta, vera tamen Historia de Amplissimo, Potentissimoque, nostro quidem orbi hactenus incognito, sed perpaucis abhinc annis explorato Regno China . . . . Ex Hispanica primum in Italicam, inde in Germanicam, ex hac demum in Latinam linguam conuersa: Opera Marci Henningi Augustani." Francofvrdi ad M. (o. J. aber um 1590). In der Vorrede des an Anton Fugger gewidmeten Buches wird ausdrücklich bemerkt (S. 7): „ego Latinè suscepi conuertendos, cum vt petenti id Sigismundo Feirabendio bibliopolæ Francofurtensi qui prius germanicè a ciue suo conuersos" etc.

— Aelter noch ist folgende von Schneider nicht erwähnte Verdeutschung der „Verdadera informaçam das terras do Preste Joam" (1540). „Kurtze / vnd Warhafftige Beschreibunge aller gründlichen erfarnus von den Landen des mechtigen Königs in Ethiopien / den wir Priester Johañ nennen / Auch von seinem Geistlichen vnd Weltlichen Regiment / wie denn solchs durch das Königreich Portugal / mit besonderm fleiss erkündigt / vnd das durch den Herren Franciscum Aluares beschrieben / . . . . . Das auch mit grossem Fleiss auss Portugalischer vnd Italianischer Sprach ins Teutsch gebracht." Anno Domini 1567. Ein mir vorliegender Exemplar mit dem Datum 1566 aus der k. Hof- und Staatsbibliothek in München trägt einen etwas veränderten Titel: („Wahrhafftiger Bericht von den Landen / auch Geistlichem vnd Weltlichen Regiment / des Mechtigen Königs in Ethiopien" u. s. w.)

— Zu den angeführten geographischen Werken wären noch folgende Uebersetzungen hinzuzufügen:

„Wahrhaffte und Eigentliche Beschreibung des Königreichs Congo in Africa / und deren angrentzenden Länder . . . . , Erstlich durch Eduard Lopez / . . . in Portugalesischer Spraach gestellt. Jetzo aber in vnser Teutsche Spraach transferieret vnd vbersetzt / Durch Avgvstinum Cassiodorvm." Franckfort am Mayn , 1597.

— Die Verdeutschung der „Historia natural y moral de las Indias" des José de Acosta (Sevilla 1590): „America, Oder wie mans zu Teutsch nennet Die Neuwe Welt / oder West India. Von Herrn Josepho De Acosta in Sieben Büchern / eins theils in Lateinischer / vnd eins theils in Hispanischer Sprach / Beschrieben." Vrsel / Durch Cornelium Sutorium. 1605.

— Nur ein Auszug aus der von Schneider angeführten älteren deutschen Uebersetzung von Herrera's „Descripcion de las Indias" ist folgende unerwähnt gebliebene Ausgabe: „Orientalische Indien. Das ist / Aussführliche / vnd volkommene Historische vnd Geographische Beschreibung Aller / vnd jeden Schifffahrten / vnd Reysen / welche von vnderschiedlichen Nationen / mehrentheils den Engeländern / Spaniern / vnd Holländern / innerhalb hundert Jahren . . . biss auff 1627 . . . verrichtet worden." Frankfurt am Mayn / bey Caspar Rütell 1628. Dieses Sammelwerk enthält unter anderem auf S. 454 ff. einen „Discurss / oder Relation einer wunderbarlichen Supplication / Ihr. Königl. Maj. in Spanien / von einem Capitän Petrus Ferdinandes de Quir genannt / Belangendt die Entdeckung dess fünfften Theils der Welt / Terra Australis incognita genannt / vnd dessen vberauss grossen Reichthumb und Fruchtbarkeit." (Die französische Uebersetzung des Werkes Herreras durch La Coste: „Les Conquêtes des Espagnols aux Indes" erschien zu Paris 1659—71 [1]).

[1]) Auf dem bekannten Buch des Pseudo Conestaggio („Juan de Silva") „Dell' unione del regno di Portogallo alla corona di Castiglia" (1585) nicht aber auf einem spanischen oder portugiesischen Originalwerk beruht die nunmehr seltene deutsche Uebersetzung des Albert Fürsten: „Historien der Königkreich, Hispannien, Portugal, vnd Aphrica, darauss dann zusehen,

— Ein besonders augenfälliger Irrtum in der Angabe einer vermeintlichen italienischen Uebersetzung aus der „Theoria y pratica de guerra“ des Bernardino des Mendoza lässt vermuten, dass Schneider des Italienischen ganz und gar unkundig ist. Die „Arte militare terrestre e marittima“ des Mario Savorgnano ist keineswegs eine Uebersetzung aus Bernardino de Mendoza's Tractat, sondern ein bekanntes Originalwerk („descritta e divisa in quattro libri da M. S. . . . per istrutione de' suoi nepoti“) das im Jahre 1614 zu Venedig wieder abgedruckt und 1618 ins Deutsche übertragen wurde: „Kriegskunst zu Land und Wasser / nach der weiss vnd gebrauch der tapffersten Alten und Newen Capitain / Durch Den Wohlgebornen Herrn Marium Savorgnanum, Graffen von Belgrad / In Vier Büchern beschrieben / Auss Italianischer Sprach in die Deutsche vbersetzet / Durch Johann Wilhelm. Neumayr von Pamsla“ (sic für Ramsla) Francofvrti 1618. — Die italienische Uebersetzung des Werkes Mendoza hatte bereits Nicolas Antonius in seiner meisterhaften, niemals veralteten „Bibl. Hisp. Nova“ I, 218 erwähnt: „Convertit hanc in sermonem Italiæ Sallustius Gratius Senensis, atque edidit Venetiis apud Joannem Baptistam Ciottum“. Sie führt den Titel: „Teorica et prattica di gverra terrestre et marittima, del Sig. Don Bernardino di Mendozza. Tradotta dalla lingua Spagnuola nella Italiana da Salvstio Gratii Senese.“ Venezia 1602. Die Widmung „al Sereniss^mo. Sig. Duca di Mantova“ trägt das Datum von 1596. Auf der italienischen Vorlage scheint die englische Uebersetzung von Edward Hoby zu beruhen: „Theoriqve and practice of warre“ London, 1597. (Vgl. über Mendoza's Tractat: Almirante, „Bibliografia militar de España“ Madrid 1876; über Savorgnano Tiraboschi; „Storia della letter. ital.“ VII. 822, A. Zeno „Note al Fontanini“ II, 403 und G. Bargilli; „Di alcuni scrittori militari italiani nel cinquecento“ in der „Rivista militare italiana“ 1898.)

— Hier sei die deutsche Uebersetzung aus einem Werke des bekannten Sevillaner Arztes Nicolas de Monardes erwähnt, welche Schneider entgangen ist. „Ein nützlich vnd lustig Gespräche von Stahl vnd Eisen. Darinnen dieser Metallen Würdigkeit vnd Artzney Tugenden angezeiget werden: Erstlich in Spanischer Sprache geschrieben / von dem Hochgelahrten Medico D. Nicolao Monardo, vnd vor wenig Jahren in die Lateinische gebracht / durch den furtrefflichen Herrn Carolum Clussium, Jetzo aber / zu sondern Ehren vnd Wolgefallen . . . . in vnsere Deutsche Sprache versetzt: Sampt einem andern Tractätlin / Von dem Schnee und Eytz / Desselben Tugenden / vnd wie man sol den Tranck damit erfrischen. Alles sehr nützlich vnd lustig zu lesen / vnd mit angehengten Zugaben vermehret / durch Jeremiam Gesnerum.“ Leipzig, 1615 106—123 „Anhang vnd Zugabe auff das Tractätlin vom Schnee vnd Eytz v. Jer. Gessner. Auf eine italienische Uebersetzung dieses Traktats, welcher die Kunst

---

in welcher Zeit, sonderlich Portugal, seinen Anfang genommen. Auch von dem vbel angeordneten Kriegszug König Sebastians in Africa . . Wie Don Anthonio sich für ein König ausgeruffen lassen“. München, bey Adam Berg 1589.

des „beber frio“ lehrt habe ich unlängst in der „Rass. bibl. della letter. ital.“ Nov.—Dez. 1899, aufmerksam gemacht.

* * *

— Die paar Zeilen über Malespini's Leben, des Uebersetzers des „Jardin de flores curiosas“ Antonio de Torquemada's (S. 122) enthalten mehr Fehler als Wörter. Weder die Untersuchungen von G. E. Saltini: „Di Celio Malespini ultimo novelliere italiano in prosa del secolo XVI“ „Archivio stor. ital.“ Ser. V, B. XIII, 35 ff) und von G. B. Marchesi, „Per la storia della Novella italiana“ Roma 1897 (II Cap. C. M. e alcuni altri novellisti minori dei saimi anni del secolo XVII, S. 25 ff) noch irgend ein Nachschlagewerk der italienischen Litteraturgeschichte sind Schneider zur Kenntnis gelangt. — Eine 2. Ausgabe des von Messerschmid und, wie mir scheint, auch von F. Walker dem englischen Uebersetzer Torquemada's („The spanish Mandevile of miracles“ London 1600) benutzten „Giardino dii Fiori curiosi“ erschien zu Venezia, appresso Altobello Salicato, 1595.

Zu der sehr mangelhaften Bibliographie der Uebersetzungen aus der „Idea de un principe“ des Diego de Saavedra Fajardo ist nachzutragen: eine 2. Ausgabe des „Abriss eines christlich politischen Printzens etc.“, Köln 1674, ein lateinischer Druck, Coloniae 1650 und die italienische Uebersetzung: „L'idea del principe christ. Trasportata dalla lingua spagnuola dal P. Cerchiari, Venetia 1648 (und 1654; 1678). Es ist wohl möglich, dass Saavedra Fajardo die lateinische Uebersetzung seines Werkes nicht selbst verfasst hat, wie ich früher vermutet habe; Lanson („Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII siécle“) in der „Rev. d' hist. littér. de la France“ III, 56 schreibt jedoch von S. F.: „il mit en latin son Idée d' un prince chrétien en 1640 l'année même ou il imprimait l'espagnol.“

— Gänzlich missglückt ist Schneiders Abschnitt über die seinerzeit in ganz Europa gelesene und vielfach benutzte „Silva de varia leccion“ des Pedro Mexia. — In der Angabe der ersten deutschen Uebersetzung des übrigens auch von Bächtold vernachlässigten obscuren schweizerischen Schriftstellers Lukas Zoleckhofer, irrte Schneider um ein Jahrhundert. Das seltene Buch lag ihm nicht vor, immerhin glaubte er behaupten zu dürfen, dass Zoleckhofer „unmittelbar aus dem Spanischen übertragen hat.“ Allein diese Uebersetzung trägt folgenden Titel:

„Petri Messiæ vō Sibilia vilualtige beschreibung / chrisenlicher vnnd heidnischer Keyseren / Künigen / weltweiser Männeren gedachtnuss wirdige Historien / löbliche geschicht / auch manicher Philosophen leben vnd spruch / zweyfelhafftiger dingen natürliche ausslegungen / nit allein kurtzweylig / sonder jedem tugendliebhabenden menschen nutzlich vnd lustig zulesen / vnd jetz neüwlich auff dass fleissigest verteütscht. Gedruckt zu Basel durch Henricum Petri / vnnd Petrum Pernam 1564. n. Ueber das Verhältnis der Uebersetzung zu den benutzten Vorlangs unterrichtet die Widmung: „Dem Edlen vnnd Bestrengen herren Hat„

Jacob von Brauwiller zu Brauwill Ritter / meinem gebieteten Herren Glück vnd heil .... Hab ich / mir vnd anderen / sollichen für zvkommen / auch mit beyden Spraachen mich zu üben / dises Buch / so von dem Edlen vnd wolgeleertē herrn Petro Messie von Sibilia / erstlich auss waarhafften verrümbten Historiographen vnd Philosophen / zu theil auss jm selber zusam̄en tragē / in Castilianischer spraach an das liecht geben / vnd dises einem wald / in wellichē aller hand boūm gewächs vñ frücht / vilfaltige sin̄reyche gemüter züerlaben vergleychen vñ intituliert: Wiewol ich mich zu sollichem / souil von nöten / nit gnūg geschickt erkennet / jedoch durch verzagnus onverhindert / dieweil ich es von manichen geleerten / vilmalen hören loben / auch selbs grossen lust in dem lesen befunden / mit gätzem fleyss / auss Frantzösischer vnd Italienischer spraach / damit diss gūt den Teūtschen nit manglete / auff dass verstänlichest translatiert / vnd mich der gemeinen Phrases / souil niemals veralteten gebraucht / gütter hoffnūg / es solle mir kein nachred „..."

in sermonem Italiæ Sallustius Gratius war es in Italien wo das Werk Joannem Baptistam Ciottum". Sie führt ... langte. Die Uebersetzung des di gverra terrestre et marittima, del Sig. ... erweiterte, von Dolce und die Tradotta dalla lingua Spagnuola nella Italiana ... wurden unermüdlich bis Venezia 1602. Die Widmung „al Sereniss^mo^ Sig. ... aufgelegt. Der von das Datum von 1596. Auf der italienischen Vorlage ... hann Andreas Matth, Uebersetzung von Edward Hoby zu beruhen: „Theori... nach" welche nicht warre" London, 1597. (Vgl. über Mendoza's Tractat: A... rn volle 104 Jahre grafia militar de España" Madrid 1876; über Savorgn... zu Grunde: „La „Storia della letter. ital." VII. 822, A. Zeno „Note al Fo... otta nella lingva und G. Bargilli; „Di alcuni scrittori militari italiani nel C... toni la quarta der „Rivista militare italiana" 1898.) ... one, Appresso

— Hier sei die deutsche Uebersetzung aus einem We... etc.) Noch kannten Sevillaner Arztes Nicolas de Monardes erwähnt, welche ... ne di Pietro entgangen ist. „Ein nützlich vnd lustig Gespräche von Stahl ... Mambrino Darinnen dieser Metallen Würdigkeit vnd Artzney Tugenden a... Girolamo werden: Erstlich in Spanischer Sprache geschrieben / von de... gelahrten Medico D. Nicolao Monardo, vnd vor wenig Jahren ... Berg im Lateinische gebracht / durch den furtrefflichen Herrn Carolum C... er „Silva" Jetzo aber / zu sondern Ehren vnd Wolgefallen .... in vnsere ... Sie beruht Sprache versetzt: Sampt einem andern Tractätlin / Von dem Sch... Eytz / Desselben Tugenden / vnd wie man sol den Tranck damit er... ller natür- Alles sehr nützlich vnd lustig zu lesen / vnd mit angehengten ... putationes vermehret / durch Jeremiam Gesnerum." Leipzig, 1615 106—123 ... man erst- vnd Zugabe auff das Tractätlin vom Schnee vnd Eytz v. Jer. ... nd etlichs Auf eine italienische Uebersetzung dieses Traktats, welcher di... Edlen vnd

... Ferdinand

in welcher Zeit, sonderlich Portugal, seinen Anfang genommen. Auch von ... heim 1570. angeordneten Kriegszug König Sebastians in Africa .. Wie Don Anthonio ... vgl. diese König ausgeruffen lassen". München, bey Adam Berg 1589. ... englischen

Uebersetzung von Thomas Milles ging diejenige von Thomas Fertescue um ein halbes Jahrhundert voran (1571): „The Foreste or Collection of oistoryes — no less profitable than pleasant and necessary, done out of French into English". (Bereits der 1. Teil des „Palace of pleasure" W. Painter's, London, 1566, enthält eine Uebersetzung aus der „Silva"). — Welchen bedeutenden Einfluss die berühmte „Silva" auf englische Dichter und Novellisten des XVI. Jahrhunderts ausübte, wie eine italienische Fortsetzung der „Silva" als Grundlage zur Novellen-Sammlung George Turberville's „Tragical Tales" etc. diente hat E. Koeppel in seinen „Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur" Strassburg 1892 gezeigt. Ueber Marlowes Kenntnis der „Silva" vgl. L. Fränkel in „Englische Studien" XVI. 459ff.

Was Schneider über Gracian zu berichten weiss, ist leichtsinnig und flach. Er citiert zwar die schöne Schrift Borinski's und meine deutsche Besprechung in dieser Zeitschrift (nicht aber die spanische, in der „Revista crítica" I. N 2, welche einige Nachträge und Ergänzungen liefert), indessen wie so manche von ihm aus zweiter Hand angeführten Quellen ohne eigene Lesung. Der kleine Abschnitt über Thomasius ist von erstaunlicher und unverzeihlicher Oberflächlichkeit. Vom „klugen Hoff-Meister" Christian Weise's und von anderen durch Gracian's Schriften beeinflussten Traktaten ist in Schneiders Bibliographie nirgends die Rede [1]).

* * *

Etwa 40 Seiten hat Schneider dem „Amadis" und seinen Fortsetzungen gewidmet. Je weiter ich aber in dem Buche nachlese, desto mehr sinkt mir der Mut die überall erforderlichen Berichtigungen und Nachträge zum Nutzen und Frommen des fleissigen aber ungründlichen Verfassers aufzuzeichnen.

---

[1]) Auch mag es befremden, dass in einer sogenannten Geschichte des Anteils Spaniens an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, der Name Luis Vives überhaupt nicht vorkommt. Ich will hier nur zweier deutscher Uebersetzungen gedenken, welche Anfangs des 16. Jahr. zu Strassburg erschienen: „Wie der Türk die Christen haltet etc." Strassburg 1582; „Von der gemeynschaft aller Dingen". Strassburg 1536. — In meiner von Schneider oft erwähnten, nicht aber sorgfältig benutzten Erstlingsschrift über die litterarischen Wechselwirkungen zwischen Spanien und Deutschland vergas ich eines gelehrten spanischen Arztes Andrés Laguna zu gedenken, der sich um das Jahr 1540 in Metz festgesetzt hatte und am 22. Jänner 1548 in der Universitätsaula zu Köln eine feierliche Rede hielt: „Europa que á si misma se adormenta", welche, wie Picatoste („Apuntes para una biblioteca cientifica" etc., p. 162) versichert, in verschiedene Sprachen übersetzt wurde. Laguna war auch in Italien, besonders in Bologna tätig. — Dass man in manchen Kreisen Deutschlands auf die Gelehrsamkeit Spaniens mit Verachtung blickte, habe ich vielfach erwähnt. In der Zensur zum II. Diskurs einer deutschen Übersetzung der „Spanischen Monarchie" des Campanella („Zwey Discurs Bruder Thomas Campanellam, ohne Ort und Zeitangabe) wird unter anderem gesagt": Auch ists mit dem gelehrten Spanien so messing ding / es ziehe mir einer aus dem Vivem von Valentz / welcher des Spaniers vnd Bapsts sachen so gross nicht gebilliget / vnd jrgend den Covarrubiam und Diazium / er wir jhrer noch gar wenig finden / die was gedaucht hetten . . . . Denn das vergeltnüss vnd die Ehre / so sie auff spanischen Vniversiteten haben / seynd so gross nicht / als sie Campanella ausgiebet".

Ein Hinweis auf Melzi's bekanntes bibliographisches Werk und auf Fontanini's „Dell' eloquenza italiana“, Venezia 1737 S. 78ff. hätte vollkommen genügt, um über die italienische Vorlage gewisser auch von deutschen Schriftstellern benutzten Uebersetzungen des Amadis (vgl. z. B. „Dess vierten Buchs . . ander Theil . . Neulich auss der Spannischen Sprach / inn das Italienische verdolmetscht“, und ebenso das 5te Buch etc.) zu unterrichten — Trotz redlicher Bemühung ist die Aufzählung der französischen Ausgaben des Amadis, welche den deutschen Bearbeitungen meistens als Vorlage dienten, ziemlich chaotisch ausgefallen. Der Leser wird besser tun, sich bei A. Birch-Hirschfeldt „Geschichte der französischen Litteratur seit Anfang des XVI. Jahrhunderts“ I, 200 ff. Rat zu holen. Vom 8. Buche des Amadis, das so gut wie die anderen ins Französische übersetzt wurde, sagte Etienne Pasquier um das Jahr 1580: „specialement au suictieme Roman, dans lequel vous pouvez cueillir toutes les belles fleurs de nostre langue françoise. Jamais livre ne fut embrassé avec tant de faveur que cestuy d' espace de vingt ans ou environ“.

Eine Ausgabe des bekannten „Trésor des douze livres d' Amadis“ von Anvers 1562 fehlt in Schneiders Register. — Ueber die französischen Uebersetzungen des Amadis vgl. Picot's musterhaften „Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron J. de Rotschild II. N. 1485flgd. Ueber den „Palmerin de Inglaterra“ den Aufsatz von C. Michaëlis de Vasconcellos in der „Zeitschr. f. rom. Phil.“ VI (1882). — Ueber den Einfluss des Amadis auf die deutsche Romanlitteratur, vorzüglich auf Ziegler, Buchholtz und Lohenstein wird in dieser Geschichte des Anteils Spaniens an der deutschen Litteratur kein Wort gesagt [1]).

Einiges aus dem seltenen Roman des Pedro Hernández de Villalumbrales: „Caballero del Sol. Libro intitulado peregrinación de la vida del hombre“ Medina del Campo 1552, der Schneider nicht vorlag, erwähnte ich bereits in meiner spanischen Recension über Borinski's „Gracian“ (S. 6 des Sonderabzuges.) Der italienischen von Matthäus Hofstetter benutzten Uebersetzung: „Il Cavalier del sole che con l' arte militare dipinge la peregrinatione della vita umana et le proprietà delle virtü et de vitii e come s' ha da vivere per ben morire“, Venezia 1557 gedenkt Croce in seinen unlängst erschienenen sehr beachtenswerten: „Ricerche ispano-italiane“ I. Napoli 1898 S. 14. Ueber den italienischen Uebersetzer Pietro Lauro vgl. Tiraboschi, „Biblioteca Modenese“ III, 76 ff., welcher fast alle Uebersetzungen Lauro's aus dem Spanischen erwähnt.

Was Schneider über Mateo Aleman's Leben und Werke zu berichten wusste, wird der Verfasser hoffentlich nach den von mir früher mitgeteilten Schriften verbessern und ergänzen. Die deutsche Ausgabe

[1]) Man erinnere sich des begeisterten Lobes, welches Opitz im „Aristarchus“ dem deutschen Amadis spendet: (Ausg. Witkowski, Leipzig 1889 S. 91) „Cujus rei unicam Amadaei historiam in nostrum idioma conversam, optimae fidei testem arcessere tpossumus . . . . . Nihil sane est in tam festivo opere, quod non et ad morum comitatem praecepta ingerat, et honesta suavitate conditum vim quasi asperioribus naturis faciat, ac nil tale cogitantes expugnet. Delitiarum omnium pyxidem dixerim, myrothe-

„Gusmanus reformatus das ist der Landstörzer Gusman von Alfarache“, Köln 1658 wurde in der Bibliographie vergessen. Auch ist Schneider der erste Druck der freien Umarbeitung Martin Frewdenhold's entgangen: „Der Landstörtzer / Gusman / Von Alfarche, oder Picaro, genannt, Dritter Theil“ etc. Frankfurt am Mayn / Im Jahre / 1626. Die Angaben über die französischen Uebersetzungen der berühmten „Atalaya de la vida humana“ schöpft Schneider immer noch aus Puibusque. Entgangen ist ihm die Studie Granges de Surgères' „Les Traductions françaises de Guzman d' Alfarache, étude littéraire et bibliographique“, Chartres 1886 (Extr. du „Bulletin du Bibliophile“). — Die erste Ausgabe der italienischen Uebersetzung des Barezzo Barezzi erschien nicht im Jahre 1615, sondern bereits 1606 zu Venedig „Vita / del Picaro / Gusmano d' Alfarache. / descritta da Matteo Alemanno / di Siviglia, / ettradotta dalla Lingua Spagnuola nell' Italiana“. — Die schöne englische Uebersetzung von James Mabbe: „The Rogve or the life of Gvzman de Alfarache. Written in Spanish .... To which is added the Tragi — Comedy of Calisto and Melibea, represented in Celestina“ ist mir leider nur in der 3. Ausgabe, London 1634, bekannt. (Die erste Ausgabe erschien 1622.)

Dass Schneider seinen Lesern eine Uebersetzungsprobe aus dem ersten deutschen „Lazarillo“ darbot, ist gewiss zu loben, nur wäre eine weniger fehlerhafte Wiedergabe des spanischen und des deutschen Textes erwünscht. Die vor mir liegende deutsche Uebersetzung trägt den Titel:

„Zwo kurtzweilige / lustige / vnd lächerliche Historien / die Erste von Lazarillo de Tormes ..... / was für Herkom̄ens er gewesen / wo vnd was für abenthewrliche Possen / er in seinen Herrendiensten getriben / wie es jme (nicht jenen wie Schneider fälschlich druckt) / auch darbey / biss er geheyrat / ergangen / vnnd wie er letslichen zu etlichen Teutschen in Kundschafft gerahten“. Die im Jahre 1627 zu Augsburg erschienene Ausgabe der „Historien / Von Lazarillo / de Tormes, einem stolzen Spanier“ hat Schneider übergangen. Nicht Lauser hat nachgewiesen, dass Diego de Hurtado de Mendoza nicht im Stande sein konnte das Leben des Landstreichers so realistisch zu schildern wie es im „Lazarillo“ geschieht, sondern A. Morel-Fatio in seiner bekannten Studie, welche Lauser oft wörtlich wiedergiebt. — In der Vorrede zu seiner Uebersetzung verschweigt auch Ulenhart den Namen des Verfassers: „Diser Lazarillo ist der geburt nach / dem Winckelfelder vnd dem Jobstel von der Schneidt / nit gar vngleich / aber in deme etwas mehr zuloben / dass er sein Jugent besser als dise 2 angelegt vnd sich mit der zeit vnd gelegenheit / so gut er kundt / accomodiert“ etc. — Unter den spanischen Ausgaben des „Lazarillo“ fehlen die zwei letzten, die von Kressner in seiner „Bibliothek spanischer Schriftsteller“, 1890 (vgl.

cium Gratiarum, curarum medelam, lenam morum; absque quo nec ipsa Venus satis venusta. Verba singula majestatem spirant singularem ac elegantiam et sensus nostros non ducunt, sed rapiunt. Adeo inusitata facilitas, gratia inexhausta ac lepos ita lectorem detinet, ut quo magis eadem repetat, eo minus fastidium relectionis ullum sentire sibi videatur.“

dazu Lang in der „Zeitsch. f. roman. Phil.“ XIV, 226) und die beste von allen, die auf die editio princeps gestützte kritische Ausgabe von Butler Clarke. Oxford 1897. — Die treffliche französische Uebersetzung des „Lazarillo“ von Morel-Fatio (Paris 1886) kennt Schneider nicht. Auch scheint er nichts von der italienischen Uebersetzung des Barezzo Barezzi, (Venezia, 1622; 1626) zu wissen, welche als Grundlage für die im Jahre 1701 zu Freyburg erschienene deutsche Uebersetzung diente: „Lebens-Beschreibung des Lazarillo . . . aus dem Italiänischen“. Ein Druck von Venedig, 1635, führt den Titel: „Il Picariglio castigliano, cioè vita del cattivello Lazariglio di Tormes, composta dallo stesso Lazariglio, e trasportata dalla Spagnuola nell' italiana favella da Barezzo Barezzi“. — Holländische Uebersetzungen und die Nachahmung von Brederoo „De Spaensche Brabander“ erwähnte ich in meiner Recension der „Etudes“ Morel-Fatio's (Revista crítica II) vgl. auch J. Te Winkel in „Tydsch. voor Nederl. Taal en Lett.“ I, 79 und G. Kalff „Literatur en Toonel te Amsterdam in de zeventiende eeuw“ Haarlem 1895, S. 109.

Eine recht lohnende, schöne Arbeit, wozu ich einen jungen Romanisten oder Germanisten aufmuntern möchte, wäre das Verhältnis Cervantes' zur deutschen Litteratur zu untersuchen. Was Edmund Dorer darüber zusammengestellt hat (vgl. Zeitschr. VII, 92), ist leider ungenügend. Dorers Stärke lag gewiss nicht in einer kritischen rein philologischen Arbeit. Das Verzeichnis der deutschen Uebersetzungen aus dem „Don Quixote“ wird man im Grundriss Gödeke's vollständiger und übersichtlicher finden als bei Schneider. — Der Ulenhart'schen Uebersetzung des „Rinconete y Cortadillo“ war die erst auf S. 268 erwähnte Bearbeitung einiger Novellen Cervantes' durch Harsdörffer anzureihen. Harsdörffer's unmittelbare französische Quelle: „L' amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps“, Paris 1630 des Pierre Camus wird von Schneider verschwiegen. Auch sollte hier die in der Einleitung dieser Recension erwähnte, durch Caspar Ens im „Epidorpidum“ Lib. V und vom gelehrten Fitzmaurice-Kelly in der „Revue hispanique“ IV, 61 ff. wiederabgedruckte lateinische Uebertragung des „Licenciado Vidriera“: „Phantasio-cratuminos“ Coloniae 1659, der Bibliographie der Uebersetzungen hinzugefügt werden. (Ueber Caspar Ens vgl. eine kurze Nachricht bei Zedler, „Grosses vollständiges Universal-Lexikon“ VII, 1262 und Hübners „Bibl. Geneal.“ X, 397). — Cervantes „Novelas“ wurden bereits 1618 (nicht 1640 wie Schneider druckt) von François de Rosset und Vital d' Audiguier französisch übersetzt. Die italienischen Uebersetzungen von G. A. de Novilieri Clavelli, (Venezia 1626) und die weniger bekannte von Donato Fontana (Milano per Giambattista Canavese 1629) sowie die englischen Uebertragungen von James Mabbe und Codrington hätten, so gut wie die älteren französischen, eine kurze Erwähnung verdient [1]).

---

[1]) Über eine zufällige Berührung eines Schwankes Hans Sachs mit der Episode des Sancho als Richter auf der Insel Barataria vgl. diese „Zeitschrift“ XI, 57.

Nach der Dissertation Schönherr's über Montemayor (vgl. Zeitschrift II, 381) und einer kleinen Studie von Fitzmaurice-Kelly in der „Revue hispanique" II, 304 war eine Bibliographie der Uebersetzungen aus der „Diana" des Montemayor leicht zusammenzustellen. Einige kleinen Versehen in Schneider's Angaben der französischen Uebersetzungen sind leicht zu berichtigen. Vgl. Lanson in der „Revue d 'histoire littéraire de la France" III, 97 ff. und H. A. Rennert", The spanish Pastoral Romance" in „Modern language Notes" Baltimore 1892. — Einen etwas verschiedenen Titel von der Kufstein'schen Uebersetzung des Gil Polo als der von Schneider verzeichneten (S. 239) trägt das vor mir liegende Exemplar:

„Der schönen Diana / In fünff Büchern begriffen. Durch H. C. G. Polo in Spanischer Sprache beschrieben. Anjetzo Das erstemal gedolmetscht und mit neuüblichen Reimarten aussgezieret. Durch Einen Liebhaber der Teutschen Sprache". Nürnberg, 1646 [1]).

Ueber die italienische von Lelio Manfredi verfasste Uebersetzung der „Carcel de Amor" des Diego Hernandez de San Pedro, welche der französischen Uebersetzung (von 1526; weitere Ausgaben: 1528; 1552; 1595 sämmtlich Schneider unbekannt) zu Grunde lag und auch von Montaigne gelesen und benutzt wurde vgl. „Bibliofilo" 1888 S. 78 und meine „Appendice" zu Croce's Studie „La lingua spagnuola in Italia", S. 75. Auf die italienische Uebersetzung scheint auch die englische von Lord Berner „The castell of love" (1540; 1560; 1565) zu beruhen.

Lelio Aletifilo der Uebersetzer der „Historia de Grisel y Mirabella" („Historia di Aurelio et Isabella, nella quale si disputa chi più dia occasione di peccar o l' huomo alla donna o la donna a l' huomo", Milano 1521, dann öfters wieder abgedruckt, die Vorlage für die französische Uebersetzung des Gilles Corrozet, ihrerseits und diese Vorlage Christian Pharemund scheint für Schneider ein Pseudonym zu sein, wie ihn merkwürdigerweise auch L. Stiefel in einer Recension der „Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons" etc. Köppels in dieser Zeitschr. N. F. XII. 252 einen „mysteriösen italienischen Uebersetzer" nennt, dessen Pseudonym ein „bisher nicht enthülltes" ist. Unter dem Namen Aletifilo versteckt sich in sehr unschuldigem Gewande der bekannte Ferraresische Schriftsteller Lelio Manfredi, dem wir als Uebersetzer spanischer Novellen mehrmals begegnen. — Ueber das spanische Original vgl. Gallardo, „Ensayo" I, 386. Die sehr unklare Zusammenstellung der verschiedenen Ausgaben des Werkes Juan de Flores lässt vermuten, dass Schneider die spanische

---

[1]) Den Stoff der „Siete libros de la Diana" des Montemayor behandelt die als gedruckte deutsche „Comoedia" „Julio und Hyppolita" in „Englische Comedien und Tragedien" Vgl. A. Cohn, „Shakespeare in Germany" S. 117. — Vereinzelte spanische lyrische Dichtungen, welche im 16 und 17. Jahrhundert in Deutschland Aufnahme fanden, lässt Schneider gänzlich ausser Acht. Bloss aus einer Notiz von J. Hurch, „Aus dem Liederbuch eines adligen Poeten des 16. Jahrhunderts" in der „Zeitschr. f. deutsch. Altert." XXXVI, 68 ff. wusste ich, dass Christoph von Schallenberg, nebst einigen Liedern aus dem Italienischen, auch eines aus dem Spanischen übertrug.

Zurückübersetzung der „Historia" Lelio Manfredi's nicht in Erinnerung hatte. (Aus Juan de Flores übersetzte im Jahre 1535 M. Scève: „La déplorable fin de Flamete"). Eine spätere Ausgabe der „Winternächte" M. Drummers aus Antonio de Eslava's „Noches de invierno", Nürnberg bei Joh. Leonhard Buggel, 1699 hat Schneider übersehen.

Dass der deutsche Uebersetzer des „Buscon des "Francisco de Quevedo die französische Uebertragung des Romans von La Geneste benutzte, ist eine längst bekannte Tatsache. — Italienisch erschien der Roman bereits 1634 zusammen mit einer Novelle des Sálas Barbadillo: „Lo sciocco ignorante avventurato di Girolamo de Salas tradotto dallo Spagnuolo da Cesare Zanucca con La Vita dell' astuto Buscone chiamato Don Paolo". In Venezia, presso Giacomo Scaglia 1634 (Vgl. Quadrio, „Storia e ragione" VI, 273) — Aus der von Schneider angeführten, doch offenbar wenig benutzten Biographie Quevedo's von E. Mérimée (S. 461) und aus meiner Dissertation (S. 70) wären leicht die Titel anderer später erschienenen deutschen Uebersetzungen aus Quevedo zu entnehmen gewesen. — Die neueste bis jetzt aber wenig fortgeschrittene Ausgabe der Werke Quevedo's („Obras completas „Con notas y adiciones de D. Marc. Menéndez y Pelayo" Sevilla 1897 T I. in „Coleccion de Bibliófilos andaluces") ist nicht zur Kenntnis Schneider's gelangt.

Ueber Moscherosch's berühmte Gesichte Philanders und das Verhältnis zu seinen Quellen sind wir jetzt genügend unterrichtet. Schneider brauchte nur auf die einschlägigen Schriften zu verweisen. (Die Dissertation L. Pariser's, „Beiträge zu einer Biographie v. H. M. Moscherosch", München 1891 sowie einige neuere Schriften über Mocherosch sind Schneider jedoch entgangen). Leider ist ein in mehreren Abteilungen (Libri Gallici — Libri Italici, — Libri Hispanici etc.) eingeteilter Katalog der zahlreichen Bücher Moscheroschs, welcher die vielseitige Beschäftigung des deutschen Satirikers mit fremden Sprachen und Litteraturen deutlich zeigen sollte, gänzlich verschollen. Vgl. A. Schmidt „Die Bibliothek Moscheroschs" in der „Zeitschr. f. Bücherfreunde" II, 497 ff.

Die von Schwering in seinen „Neuen Forschungen" ausgesprochene Behauptung, dass das der verdeutschten „Gitanilla" T. Ritzsch's aus Cats' „Het Spaens Heydinnetjen" hinzugefügte 20strophische Lied eine freie Erfindung des Leipziger Schriftstellers sei, ist von mir in der „Revista crítica" I No. 12, wo ich dem deutschen Text den holländischen Cats' gegenüberstellte, hoffentlich gründlich genug widerlegt worden. Trotzdem wird Schwerings Irrtum von Schneider wiederholt. Ueber die im 17. Jahrhundert gemachten Versuche Cats in Deutschland einzubürgern, vgl. J. Bolte, in der „Tijdschrift voor nederlandsche Taal-en Letterkunde" XVI, 241 ff. Ueber den holländischen Dichter selbst G. Derudder, „Un poète néerlandais: Cats, sa vie et ses oeuvres," Calais, 1899.

Die Uebersetzung einiger Novellen der auch ausserhalb Spanien zu grossem Ansehen gelangten Maria de Zayas y Sotomayor schliesst den 4. Teil von Schneiders Buch. Im Jahre 1885 druckte man noch zu Madrid eine Auswahl der Novellen. („La fuerza del amor", „El juez de su causa",

„Tarde llega el desengaño“, El castigo de la miseria“, „No hay desdicha que no acabe“). Ueber Scarron's Benutzung der Novellen vgl. R. Peters, „P. Scarron und seine spanischen Quellen“ Erlangen 1893. Ueber Greflinger, welcher Scarron, nicht aber das spanische Original benutzte, vgl. ausser der Studie Öttingens noch L. Neubauer, „Georg Greflinger. Eine Nachlese“ in „Altpreuss. Monatschr.“ 1890 S. 476 ff. — Die Bearbeitung einiger Novellen der Spanierin in Sophie Mereau-Brentano's „Spanische und Italienische Novellen“ (nicht Sophie sondern Clemens Brentano ist übrigens, wie ich mehrmals wiederholte, Verfasser dieser Uebertragung) wird von Schneider erwähnt, vergessen wurde aber die Uebersetzung aus Maria Zayas Novellen im IV. Teil des „Novellenbuches, oder Hundert Novellen“ von Tieck und E. Bülow, Leipzig 1834 wo auch Novellen von Cervantes, von Lope, Tirso, Montalvan, Castillo Solorzano u. s. w. enthalten sind. — Ueber die spanische Schriftstellerin, welcher Schneider billigerWeise „schamloseUnschicklichkeit“ vorwirft, findet sich ein anregender Aufsatz in E. Dorers „Nachgelassenen Schriften“ (vgl. Zeitschrift VII, 97).

* * *

Schneiders letztes und wohl schwächstes Kapitel behandelt die deutschen Bearbeitungen spanischer Dramen. An der Spitze steht die „Celestina“, wovon eine prächtige, wenn auch mittelbar aus dem italienischen entstandene Uebersetzung bereits 1520 zu Augsburg gedruckt wurde. Schneider hat nach der Art seiner Anführung in einer missglückten Anmerkung offenbar F. Wolf's bekannten Aufsatz über die „Celestina“ in den „Studien“ wo auch der ganze höchst beachtenswerte Prolog des deutschen Uebersetzers wiederabgedruckt ist, nicht gelesen. Auch die neuesten Studien von Eggert, C. Michaëlis de Vasconcellos („Zeitschr. f. rom. Phil.“ B XXI) von Menéndez y Pelayo („Estudios de crítica literaria“ 1895) und von anderen („Revista contemporànea“, „España moderna“ etc.) scheinen ihm unbekannt geblieben zu sein — Der deutsche Uebersetzer Christoff Wirsung gestehet im Prolog, es sei ihm, als er „verschiner weil etliche jar zů Venedig verschlissen, daselbst jrer gezüng vnd sprachen vnderricht und verstand zům tail empfangen hab . . . ein biechlin ausz Hispanischer in lumbardisch welsch gewendt zů lesen worden“, welches ihn zur deutschen Uebersetzung reizte. Unter dem Namen „lumbardisch welschen“ Uebersetzung ist offenbar die Mailänder Ausgabe von 1515 zu verstehen, welcher dem Deutschen als Vorlage diente: „Tragico Comedia di Calisto: e Melibea de lingua // Hispana in Idioma Italico Traducta da Alphonso Hordognez: e Novamente Revista: e cor // recta per Vincentio Minutiano, con quā // ta magiore diligentia etc.“. . . Mediolani in Officina Libraria Minutiana Mense Janua // rii 1515 (Impensis Venerabilis Presbyteri Nicolai de Gorgonzola). — Drei gänzlich unnütze Seiten der Schneider'schen Bibliographie sindder Aufzählung der spanischen Ausgaben der „Celestina“ gewidmet. Wenigen wird wohl die spanische Versificierung eines Teiles der Tragikomödie im „Cancionero de D. Pedro Manuel Ximenez de Urrea“, Logroño 1513 (in der „Bibl. de escrit. aragon.“, Zaragoza 1878) bekannt sein. Die lateinische Uebersetzung des

Caspar Barth war bereits zu Frankfurt 1624, nicht erst 1684, wie Schneider meint, gedruckt.

Eine englische abgekürzte Bearbeitung der „Celestina“ erschien schon im Jahre 1530. Sie gelangte noch 1580 in London zur Aufführung (Collier, „English Dramatic Poetry“ II, 408). — Die schöne englische Uebersetzung der „Celestina“ von Mabbe wurde in Henley's Sammlung „Tudor Translations“ (1894) wieder abgedruckt.

Ein Wiederabdruck der äusserst seltenen, in schöner und prägnanter Sprache geschriebenen deutschen Uebersetzung (ein Exemplar derselben sah ich in der Bibliothek von San Isidro zu Madrid) wäre gewiss ein sehr willkommenes Unternehmen. Dem feinsinnigen Clemens Brentano war der Wert dieser kostbaren Uebersetzung nicht entgangen; er schreibt darüber von Wien aus ganz begeistert an Ludwig Tieck: „Was mich von litterarischen älteren Produkten in der letzten Zeit besonders verwundert hat, war eine Uebersetzung der Celestina aus dem 16. Jahrhundert, in Strasburg (sic für Augsburg) erschienen, von so ungemeiner Genialität und ungeheurer Macht und freier elastischen Spannung und Biegung der Sprache, wie mir in meinem Leben nie etwas vorgekommen, eine andre bessre Uebersetzung ist gar nicht möglich. Ich kann nur den Fischart für den Meister halten, es verhält sich ganz zum Original, wie seine Geschichtsklitterung zum Rabelais. Es wurde mir leider auf der Auktion bis 30 Thlr. getrieben, die ich nicht hatte. Ich halte es für eins der merkwürdigsten deutschen Produkte, es ist (hier in die Prinz Heinrichsche Bibliothek gekommen). Vgl. K. v. Holtei, „Briefe an Ludwig Tieck“, Dresden 1864 I, 107).

Die Geschichte des spanischen Einflusses auf das deutsche Theater ist zum grossen Teile eine noch ungelöste Aufgabe und Schreiber dieser Zeilen wird nächstens in seinem Werke über „Calderon und der deutsche Calderonismus“ einen kleinen Beitrag zur Kenntnis deutscher Bearbeitungen aus spanischen Dramen liefern [1]). Mit gewohnter Flüchtigkeit trägt Schneider seine verwirrten Nachrichten aus den Vorarbeiten anderer, aus Heine's, Bolte's, Dessoff's, Schwering's und des Recensenten mehr oder minderwertigen Untersuchungen splitterweise zusammen; den klaren, immer noch lesbaren Abschnitt: „Spanische Schauspiele in Deutschland“ von G. Freiherr von Vincke (in „Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte“ Hamburg und Leipzig 1893) und einige trefflichen Studien wie die von Bolte über das „Danziger Theater“, von Zeidler über das Jesuitendrama, von A. v. Weilen, „Die Theater Wiens“, um bloss dieser zu gedenken, erwähnt Schneider nirgends. Nur einiges will ich hier in aller Kürze zu der ersten Seite seiner bibliographischen Angaben bemerken.

[1]) Ich möchte es aber nicht unterlassen, in diesem Zusammenhange erneut auf den trefflichen Beitrag hinzuweisen, den unser verehrter Mitarbeiter bereits in seinem Buche „Grillparzer und Lope de Vega“ (Berlin und Weimar 1894) geliefert hat. (Anm. d. Red.)

Ueber Klaj's Herodes und das Verhältnis zu seinen Quellen hätte Schneider die in dieser „Zeitschrift" VIII, 175 ff. erschienene, reichhaltige Studie Marcus Landaus' „Die Dramen von Herodes und Mariannes" nachlesen sollen. — Heinsius Drama „Herodes infanticida" verwickelte seinen Verfasser in einen langmächtigen Streit mit J. L. G. Balzac, (Vgl. J. A. Worp „Constantyn Huygens en Jean Louis Guez de Balzac 1896; Heinsius Brief an Opitz vom 20. Juli 1638 im „Arch. f. Litt." V, 366). Tristan L'Hermite's „Marianne" erscheint irrtümlich als eine Bearbeitung Calderon's (vgl. darüber N. M. Bernardin, „Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, Paris 1892 — cap. „L'historie de la Marianne" und E. Hofmann, „François Tristan L'Hermite, Sein Leben und seine Werke" II, Leipzig 1898). Ein Versehen von mir in der „Revista crítica" I, 12 ist danach aufzubessern.

Cicognini's „Il maggior mostro del mondo" ist keineswegs eine Prosaübersetzung aus dem „Tetrarca" Calderon's, sondern eine sehr freie Nachahmung dieses Stückes (vgl. ausser M. Landau's Studie, E. Teza, „Italiani e Spagnuoli" in „Rivista critica della letteratura italiana" 1885 No. 6 und Lisoni's leichtfertigtes Kapitel: Gli imitatori del teatro spagnuolo in „La drammatica italiana nel secolo XVII". Parma 1898 S. 43 ff.)

— Dass Christian Heinrich Postel das recht bunte und verwickelte Stück Lope's de Vega „Los Palacias de Galiana" gekannt hat, dünkt mir sehr wahrscheinlich (vgl. „Arch. f. das Studium der neuer. Sprach. und Litt." CII, 452). Postels zahlreiche Operntexte erwähnte Julius Elias in der „Allg. Deutsch. Biogr." XVI, 465 ff. Ueber Postels „Grosser Wittekind" vgl. E. Stern „Das deutsche Epos des 17. Jahrh." (II. Teil). Prag 1896.

Ueber spanische Schaustücke im Spielplan der deutschen Wandertruppen (vgl. Zeitschrift II, 165 und 395; IV, 1) und über einige aus holländischen Bearbeitungen stammende deutsche Stücke referierte ich in der „Revista crítica" (B. I No. 12).

— Ueber die verschiedenen Drucke von Coello's „La Tragedia mas lastimosa de amor, dar la vida por su dama, ó el conde de Sex vgl. E. Teza im X. B. des „Jahrb. für rom. engl. Litter.": „La collezione Bolognese dei drammi spagnuoli". — Aus der Dissertation A. Hess', „Christian Weises historische Dramen und ihre Quellen", Rostock 1893 S. 33 ff. hätte Schneider erfahren können, dass das „Schauspiel von dem Falle des spanischen Favoriten des Grafen von Olivarez" eine deutsche Uebersetzung von Ferrante Pallavicino's Gesandtenbericht über Olivarez Sturz als Quelle hat. — Ueber französische Nachahmer und Bearbeiter spanischer Dramen vgl. G. Reynier, „Le Théâtre au temps de Corneille" in Petit de Julleville, „Histoire de la langue et de la littérature française" IV, 347 ff. Sämtliche Spezialschriften über Jean Rotrou von Person, Stiefel, Steffens und Sporon („J. R. en litterar-historisk studie", Copenhagen 1895) blieben Schneider unbekannt. — Eine schöne, leider in Deutschland wenig oder gar nicht bekannte Studie E. Gorra's „Un dramma di Federico Schlegel" („Nuova Antologia" 1. Okt. bis 16. Dezember 1896, jetzt wieder

abgedruckt in „Fra drammi e poemi" Milano, Hoepli 1900) unterrichtet über sämtliche dramatische Bearbeitungen der tragischen Romanze „El conde de Alarcos", welche Lope als Grundlage für sein Drama „La Fuerza lastimosa", diente. — F. Rambach, der Verfasser der recht schwachen Tragödie „Graf Mariano", Leipzig 1798; Grätz 1799, wird v. Schneider Rampach genannt. Vgl. über sein Stück, Gorra S. 40 ff. und über Rambach, Geiger im II. Bde. seines Werkes „Berlin" (1895) und Wackenroder Briefe an Ludwig Tieck (Holtei IV, 195).

Eine Art Anhang soll uns über die spanischen Bücher unterrichten, welche Georg Philipp Harsdörffer bei Abfassung seiner „Gesprächspiele" vorlagen. Da Harsdörffer selbst eine ziemlich genaue Liste derselben verfasst hat (Vgl. meine Dissert. S. 35 ff.), so war Schneider seine Arbeit bedeutend erleichtert. Die anderswo angeführte Jubiläumschrift über Harsdörffer von Bischoff (Nürnberg 1894) hätte wohl auch für diesen Abschnitt benutzt werden können (vgl. auch C. Burkhardt, „Neue Mitteilungen über Harsdörffer nach unedirten Briefen" in der „Beilage der Münch. „Allgemeinen Zeitung" 1895 No. 318). — Den Auszug aus Harsdörffers „Gesprächspielen" in Th. Hodermann, „Bilder aus dem deutschen Leben des 17. Jahrhunderts", Paderborn 1890 kennt Schneider so wenig wie das Lob, welches August Wilhelm Schlegel in den „Berliner Vorlesungen" (Winter 1803—1804) dem Verfasser der „Gesprächspiele" wegen seiner glücklichen, wahrhaft poetischen Nachbildung der schönen südlichen Formen (vgl. auch „Atheneum" III, 326 ff.). erteilte. — Gonzalo de Céspedes y Menéses „Poema tragico del Español Gerardo" wurde zuerst ins englische von Leonard Digges übersetzt: „Gerardo the unfortunade Spaniard or a Pattern for Lascivious Lovers" (1622 vgl. Fitzmaurice-Kelly in „Homenaje á Menéndez" Madrid, 1899 I, 53), alsdann von Lancelot im Jahre 1628 in seinen „Nouvelles tirées des plus célèbres auteurs espagnols" („Histoires curieuses et exemplaires de Gonzalo de Céspedes") teilweise übersetzt. Barezzi lieferte eine italienische Uebersetzung mit dem Titel: „Lo spagnuolo Gerardo felice e sfortunato. Historia tragica in cui con dilettevole e fruttuosa narratione si spiegano gli avvenimenti amorosi accaduti a questo Cavaliero nel corso della sua vita" Venezia 1630 (In der Widmung nennt Barezzi das Werk schlechthin „parto d'uno de'piú sublimi ingegni del nostro secolo"). — Die italienische Uebersetzung des berühmten „Examen de ingenios" des Huarte durch C. Camillo diente R. Carew als Vorlage für seine englische Uebertragung „The Examination of men's wits" (London 1594; 1596). — Eher als die französische Uebersetzung der „Sucesos y prodigios" des Juan Perez de Montalvan, welche Rampale (nicht Rampalle wie Schneider druckt) geliefert hat, interessiert die deutsche Litteratur die früher erschienene italienische Uebersetzung des Biasio Cialdini: „Prodigi d'amore rappresentati in varie novelle dal Dottore Montalvan e trasportate dallo Spagnolo in Italiano da P. D. B. C." Venezia 1637, woraus Andreas Gryphius den Stoff seines Dramas „Cardenio und Celinde" unmittelbar (nicht nach dem spanischen Original: „La fuerça del desengaño") schöpfte. (Wysocki, „Andreas Gryphius

et la tragédie allemande au XVII siècle", Paris 1893 erwähnt diese Quelle nicht.) Der Stoff von „Cardenio und Celinde" war freilich einige Jahre vor Gryphius in einem niederländischen Drama behandelt worden. — Oudin's „Refranes o proverbios castellanos" waren bereits zu Brüssel 1608 und in einer 2. Auflage: „revus, corrigez et augmentez en ceste seconde édition" zu Paris 1609 erschienen. — Antonio Perez, eine der charakteristischen Gestalten und entschieden einer der gründlichsten, schärfsten und besten Köpfe seiner Zeit erwartet noch immer seinen Biographen. Ueber die französische Uebersetzung von Dalebray: „Oeuvres morales, politiques et amoureuses d'A. P. vgl. Lanson: „Antonio Perez et les origines de la préciosité" in „Revue d'hist. litter. de la France" III, 47 ff. — Von den bekannten, jetzt leider selten gewordenen „Rodomontadas castellanas" erschien zu Venedig im Jahre 1627 eine neue von Lorenzo Franciosini besorgte Ausgabe in drei Sprachen: „Rodomuntadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos e invencibles Capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabr oqueles. Rodomontate o bravate spagnuole. — Hora nuovamente alla dichiarazione Franzesa aggiunta l'Italiana e corretter la Composizione Spagnola."

Diese Ergänzungen und Berichtigungen werden hoffentlich den noch jungen und unerfahrenen Verfasser dieses wohlgemeinten Buches nicht entmutigen und ihn nicht im geringsten abhalten, seine kritischen Studien zu erweitern und zu vertiefen.

Innsbruck. Artur Farinelli.

Kurze Anzeigen.

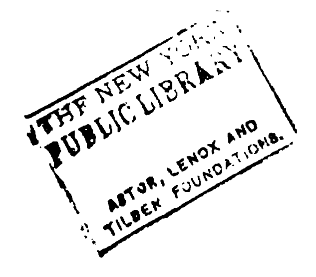
Von Friedrich Hebbels Werken, einschliesslich der Briefe und Tagebücher bereitet R. M. Werner eine historisch-kritische Gesamtausgabe vor, für welche er Unterstützung durch Nachweis seltener Drucke und Ueberlassung von Handschriften erbittet. Die erneute Teilnahme für Hebbel zeigte sich 1899 in einer Reihe von Arbeiten. So hat Karl Zeiss die im Verlag des Bibliographischen Instituts (Leipzig und Wien) erschienene Ausgabe mit einer sehr tüchtigen Einleitung (93 Seiten) versehen, während gleichzeitig als dritten Band der Reclamschen „Dichter-Biographien" Adolf Bartels in seiner einseitig schroffen, aber vielfach anregenden Auffassung Leben und Schaffen Hebbels charakterisierte. In drei gehaltvollen Studien hat Johannes Krumm über Hebbels Genius, künstlerische Persönlichkeit, Drama und Tragödie" gehandelt (Flensburg, Verlag der Huwald'schen Buchhandlung O. Hollesen), während T. Poppe „Studien zur Kenntnis des Hebbel'schen Dramas" veröffentlichte. Sehr wertvoll sind Alfred Neumanns Mitteilungen und Untersuchungen „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit" im Osterprogramm des Zittauer Realymnasiums". Eine Dissertation von Bernhard Patzak über „Hebbel als Epigrammatiker" wird im Laufe des Jahres 1900 aus dem germanistischen Seminar der Universität Breslau hervorgehen.

Da der erste Band der Ludwig Weber'schen Uebersetzung von Sigismund Friedmann's Werk „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern" (Leipzig, Karl Meyer's Graphisches Institut, 1900) bereits die drei ersten Bände der 1899 in Mailand erschienenen italienischen Originalausgabe des „Dramma tedesco del nostro secolo" (I. Kleist. II. i. Psicologi. III. Grillparzer) umfasst, so ist auch hierin eine erneute Behandlung Hebbels geboten. Der Uebersetzer hat mit Einwilligung des Verfassers durch Weglassungen und Zusätze „redaktionelle Verschiebungen" vorgenommen, wie sie der nun statt italienischer Leser ins Auge gefasste deutsche

Leserkreis notwendig machte. Von der ursprünglich auf vier Teile berechneten italienischen Ausgabe ist, soviel ich weiss der vierte noch nicht erschienen, während der zweite Band der Uebersetzung bereits in Vorbereitung sein soll.

Obwohl man für die Erklärung Boileau's und der Gesetze des französischen Dramas selbstverständlich stets den französischen Text in's Auge fassen muss, ist eine Uebersetzung der Art poétique hie und da erwünscht. Ich habe aus Mangel an einer brauchbaren in meiner „Geschichte der deutschen Litteratur“ S. 418 selbst die Verdeutschung einiger Verspaare versuchen müssen. Um so mehr Teilnahme weckte mir Peter Lang's Büchlein: „Boileau. Die Dichtkunst. Getreu übersetzt.“ (Frankfurt a. M., Druck und Verlag von Gebr. Knauer 1899). Der Sinn von Boileau's Vorschriften ist darin wohl gut getroffen, von der formalen Behandlung des Alexandriners kann man jedoch leider nicht das Gleiche rühmen, die Verse lesen sich im Allgemeinen schlecht, zum grossen Teile hat der Versuch, die Einförmigkeit im Gange des Alexandriners durch eingemischte Jamben und Anapäste zu unterbrechen, zu holprigen Versen geführt, wie sie gerade der korrekte Boileau am wenigsten verträgt. Immerhin ist das einem Deutschen in Barcelona 1899 empfundene Bedürfnis, den „klassischen Zuchtmeister auch dem nicht fertig französisch sprechenden Teile des deutschen Publikums zugänglich zu machen“ schon als litterargeschichtliches Kuriosum interessant genug. Als Gegenstück zu dieser unvermuteten Wiederbelebung des Alten mag Henri Lichtenbergers Uebersetzung der „Aphorismes et Fragments choises“ Friedrich Nietzsches genannt sein (Paris, Felix Alcan, éditeure 1899). Lichtenberger hat der Uebertragung der „Gedichte und Sprüche von Fr. Nietzsche“, wie sie 1898 (Leipzig, Druck und Verlag von C. G. Naumann) erschienen sind. noch Bruchstücke aus den verschiedenen Hauptschriften Nietzsche's, von der „Geburt der Tragödie“ aus dem „Geiste der Musik“ bis zum „Fall Wagner“ beigefügt. Boileau in deutscher, Nietzsche in französischer Sprache gleichzeitig erscheinend gewährt kein übles Bild des schüchternen Hineinragens alter Kunstlehren in die alles umstürzende Weltanschauung des ausgehenden 19. Jahrhunderts unseres Empfangens aus der alten französischen Kultur und des Eindringens neuester deutscher Philosophie in den Kreis französischen Bildungslebens.

M. K.



Abhandlungen.

Zu Arigos „Blumen der Tugend."

Von Karl Drescher.

I.

Der Titel „plumen der tugend" für Arigos Uebersetzung ist insofern nicht ganz zutreffend, als sich in der Handschrift ausser dem Werke, das unter obigem Namen geht, noch zwei Abschnitte mit anderweitigen Moralisationen angehängt finden. Den ersten dieser Abschnitte, den ich mit A bezeichne, teilt Arigo mit noch andern Texten, wie den ital. Ausgaben von Volpi (1842), von Gelli (1856) und der deutschen Bearbeitung der Fiore di virtù durch Hans Vintler, den zweiten (= B) hat Arigo allein. Diesen beiden Abschnitten gelten die nachfolgenden Bemerkungen in Fortsetzung der Ausführungen ZfdtschePh. Bd. 31, 336 ff. —

Beide Abschnitte berufen sich nun ausdrücklich auf den „giudice" Albertano von Brescia als ursprüngliche Quelle. Von diesem Albertano, der Advocat in Brescia war, rühren vier moralisierende Tractate her. Drei davon, an seine Söhne gerichtet, schrieb er von Friedrich II., während dieser Brescia belagerte, im Gefängnis gehalten zu Cremona im Jahre 1238; es sind die Abhandlungen „De doctrina loquendi et tacendi", „de dilectione Dei et proximi" und „de virtutibus diligendis et vitiis fugiendis." Später, 1246, kam noch ein „liber de consolatione et consilio" dazu (vergl. Fabricius, Bibl. lat. med. et. inf. aet. S. 39.)

Diese Tractate, namentlich der erste, waren beliebt und wurden öfters gedruckt. Von dem ersten erwähnt Hain, Rep. Bibl. I 393--415 dreiundzwanzig, von allen zusammen Zambrini, Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV. Bologna 1878. S. 11—14 von 1610 bis 1675, im Ganzen sieben Drucke. Unter letzteren sind Ausgaben von zwei Uebersetzungen Albertanos ins Italienische, die noch im 13. Jahrhundert entstanden waren, die erste 1268 von Andrea da Grosseto (Dei trattati morali di Albertano da Brescia. Volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto pubblicato a cura di Franc. Selmi. Bologna 1873

in: Collezione di opere inedite o rare pubbl. a cura della R. Commissione de' Testi di lingua Bd. 33). Die zweite (vor 1278) von Sofredi del Grazia, einem Notar von Pistoja, herrührend, ed. Seb. Ciampi. Florenz 1832. Meine Citate beziehen sich auf Selmis Ausgabe von Grossetos Uebersetzung, da auch Vogt diese Ausgabe in seinem Arigoaufsatz Zf dtsche. Ph. 28,472 anführt.

Ob nun Albertanos Tractate auf die Ausgestaltung des (z. B. bei Volpi-Gelli und HVintler) an den FdV angehängten Textes A direct gewirkt haben, ist billig zu bezweifeln, kann aber mit den vorhandenen Mitteln nicht entschieden werden. Jedenfalls ist dieser Text kein zusammenhängender Auszug aus Albertano. Vielmehr ragen die Stellen, die Entsprechungen bei Albertano finden, nur gleich zahlreichen Inseln aus einer Masse anderer Sentenzen, Lehren und Betrachtungen hervor, und so mögen zwischen Albertanos Text und dem Texte, wie er bei Volpi-Gelli, HV und bei Arigo im ersten Abschnitt vorliegt, noch verschiedene zur Zeit unbekannte oder unzugängliche Mittelstufen bestehen. Weitaus das meiste Material für unsern Text hat augenscheinlich Albertanos erster Tractat (Del dire e del tacere, Grosseto S. 1—40) geliefert, welcher, der Anzahl der vorhandenen Drucke nach zu urteilen, auch sonst der beliebteste war.

Das Verhältnis von Arigos Text A zu Volpi-Gelli und HV ist nun noch ebensowenig völlig geklärt, als das Verhältnis der beiden bei Arigo zugesetzten Abschnitte (A und B) untereinander. Um nun eine Erörterung zu erleichtern, setze ich die beiden Abschnitte Arigos, die Vogt Zf dtsche Ph 28, 476—70 nur in ihren Ueberschriften oder in kleinen Bruchstücken wiedergegeben hatte, vollständig hierher, wenn ich auch Einzelnes bei Vogt schon gegebene wiederhole.

Der eigentliche FdV endete mit dem Capitel „moderanza" und den Worten Gelli S. 103 (= Volpi 139): „Il settimo di si riposò [sc. Iddio] del lavorio, ch' egli avea fatto", ebenso Arigo: „Den sibeden tage der schöpfer ruwet mit seynen geschöpfen." Dann beginnt der Anhang

A:

[Arigo Ms. S. 134 = Vogt a. a. O. S. 467]. Ein ander capitel von der Masse und wie man reden sol.

Von der tugent der Masse schreybet der lerer (Albertano und spricht wie mā sich durch die tugent der masse regirn vnd halten sol in allen tugeten vnd sachen die der man zu schaffen hatt. Vnd die erste tugēt dez leybes, ist / sich selbes zu meistern vnd sein eygne zungen (Darum von erste wir wöllen an heben vnd ler geben zu reden dar nach wie man sich halten sol in andern sachñ. Darum ein iglicher, der ein rechter

vnd guter reder sein wille / Nach dem als der lerer vnd (Meister Albertano spricht der sol ein peyspil nemen von dem hannen / wan. e. das der singet zu dreyen malen er sich vor slechte mitt [135] seinen flügeln / also auch der man dun sol / vñ vor seinen worten pedencken sol fünfferley dinge / wan ist er zornig so sol er nicht reden / wan der warhet er nicht erchennen mage. (Cato spricht / der zorn petrübt das gemüte / vnd den mā nicht last erchennen die rechten warhet / auch mer er sol gedencken ob in übriger wille reden machte / (wan sand Augustin spricht geleiche als der wein den leybe überwint / also auch dut der übrige wille. Auch vor du solt pedencken, das du reden wilt, ob das gut sey oder nicht / wā (der lerer Tulo spricht · e · das du icht redest vor das gar eben pedencke mit dir selbes in deinem gemüte vnd herczen was du reden wilt so mage dir nicht mislingen. (Auch der man sol sechen mit wem er rett vnd vor erchennen sol die natur dez dasigen mit dem er reden wille, (wan mit herñ man reden sol als in zu gehört als dan ist / von redelicher weysheit vnd schonen rossen und federspill vnd jagen die wilden tiere, vnd was zu dem adel gehört. (Mit den frauen man reden sol von züchtiger frölicheit von schönen cleyden und neuen mären von allen lieplichen sachen. (Mit den junckfrauen man reden sol von zuchtiger vnd frölicher liebe, vogeln vnd jagen, stechen vnd prechen do vō si dan freude gehaben mügen. (Mit geistlichñ [136] vnd alten leüten man reden sol von chŭsten und heyligem guten cheüschen leben (Mit dem slechten volcke man reden sol von dem, das si treyben und ihr hantwerck ist (Mit den pauern man reden sol von achern vnd seen, weingarten machen vnd was dem torfman zu gehört / auch mit narren man reden sol von nerrischen dingē. Darum chein dinge dir nicht gefallen lasse, es sey dan mit zucht vnd ere (Vnd mit petrübtē leüten man reden sol von mitleydung vnd parmherczigcheit, (also albegen man reden sol nach dē als die natur vnd gewonhet ist dez, do mit du willen hast zu reden. (Noch ein anders ist zu pedencken, wan der man reden wille / ob jm das zugehört zu reden oder nicht, (wan ein swere sache ist, sich zu vnder winden, das jm nicht zu stet oder gehört / thut er das, so mage er wol reden / wan er sich hüt vor dem, do von er reden wille (Vnd von erste er albegen pedencken sol die übrigen zungen.

Ein straffung über die zungen und ander lere.

[a. Rande: 1] Chünig Salamon spricht, der seiner czungen nicht geweltig ist, Der zu geleichen ist zu dem jungen fül an zaum vnd zu der stat an mauern vnd das schiffe an fürman vnd [137] weingart an zaun.

Auch vm der sünde der zungen alle andre sünde sich nachent, auch daz hercze der torn ist in der zungen [a. Rande zugeschr.: vnd die czungen des weysen ist in seinem herczen]. Noch mer er spricht, wer von jm selbes nicht gesweygen chan, der durch einen andern gesweyget würt / vnd nicht darum wird gepeten. (Aristotile spricht, wer sweyget, der dez andern wort erchent, wan wer rett der wirt in seinen worten erchant. Tulio spricht, hab wenig wort, wiltu einem iglichen gefallen. (Seneca spricht, du wirst nicht wol chünnen reden, chanstu nicht sweygen / mit reden man wol sünden mage / aber mit sweygen nicht / hab lust vnd freüde zu hören aber nicht zu reden. (Cato sprichtt, das sweygen mag nymant geschaden / aber wol vil reden. Darum hastu vernuft, so antwurt / ist das nicht so halt dein hant fur deinen munt vnd sweyge, da mit du nicht in deinen worten gefangen werdest. (Sand gregorj spricht vil wort ir wonung habent in dem munde dez torn oder vnweisen / wan der weyse von wenig worten ist (Plato spricht / der ist weyse / der da rett, wan er reden sol vnd noch vil weyser, der da zu hört vnd mercket, das er hören sol. (Sand Jacob spricht / Die natur aller tiere / die menschlich natur uberwint / vnd die zungen der menschen menschlich natur [138] nicht uberwinden mage [a. Rande: 2]. (Noch ein anders ist, sich zu hüten mit yemant ein zu legen oder zu chrigen / wan (Salamon und Catone sprechent, nicht pechümer dich dez / das dir nicht zu schaffen geyt, (wan die wort vil leüten gegeben sein, aber der weistum vnd verstentnüs dez gemüte gar wenigen verlichen ist. (Catone spricht nicht widerstrewe den, die mit vil worten über [ein zweites „über“ ausgestr.] laden sein, (auch mit worten dich lasse über winden deinen freunde, wan du jm möchste schaden prengen [a. R.: 3]. (Noch ein ander vntugent ist über / die (Seneca spricht / wiltu icht heymlich halten, Das nyemant lasse wissen, wan chanstu dein heymlichkeit nicht versweygen / wie sol dirs ein ander versweygen.

Ein Ander Capitel über das reden dez grossen meister vnd lerers Tulio.

TVlio spricht jn der ge / fancknus deines herczen sey dein heymlicheit, da mit der leybe nicht gepunden sey. (Salamon spricht, wer versweyget die vntugēt seines freundes der pestat die freuntschaft vnd wer si offenwart, der si verleuste. (Longino spricht wer vm freuntschaft willen eines andern heymlicheit jemant offenwar dut, der jm auch [139] seiner heymlicheit nicht getrauen thar. (Persio spricht, halt pegraben jn deinem herczen dez dir heymlich getraut ist worden / wan chein grössere verraterschaft man nicht getan mage dan eines andern

heymlicheit offenwaren / [a. R.: 4] Auch sich der man sol hüten vor widerwertigen worten als weyt er mage / da mit jm selbs do von nicht schaden pechome. (Varo spricht wer jm selbes wider ist mit dem nymant mag gesein. Plato spricht daz von torhet chomet / der jm selbs wider ist in worten. [5.]Noch mer man sich hüten sol vor pössen vn vnüczen ubermütigen worten. (Sand Sixt spricht, das vnücze [ausgetr.: wort] vnd übermütig wortt pestatiget vnd offenwart das übermütig vnd hoche gewissen. (Seneca spricht, deine wort nymer seyen übermütig oder vnucze / sunder statlichen seyen jn lerung rat geben vnd in güte einen iglichen zu straffen.[6.] (Auch du dich solt wissen zu huten zu reden mit czwayen zungen, als dan ist vor dem man gut zu reden vnd hinder jm übel oder von einem wol vnd von dem andern übel. (Socrate spricht, chein tier der welt czwu zungen hat dan alleine der man vn̄ die fraue. (Terencio spricht, die posheit des dasigen, der mit czweyen zungen rett In die lenge sich nicht vergen mage . 7. Auch dich wisse zu hüten / nicht ein anfang zu sein oder vrsache [140] zu sein cheines übels. ([Aus Sidrac corr.:] Jesusirac spricht, hastu nicht anders, so versperre dein oren mit gedör[ne da] mit du nicht[1]) verhörest die pössen vnd falschen maer trager. (Plato spricht, die pössen mär trager sich selber schenden. (Salustio spricht, alle übel von dem pösen mär trager pechomen. 8. Auch ist sich zu huten an alle vrsache zu sweren. (Sand Isidero [corr. aus Isiderus] spricht, wer nach volget vnd czweyfelhaftige wort swert / der got nicht petrigen mage / wan jm alle ding chunt sein. (Salamō spricht jn dem vil swereden man / grosse poshett wonet 9. / Noch mer sich ist sich zu huten yemāt zu troen. (Valerio maximo spricht der traende sich machte vnweyser halten dan er ist. (Isopo spricht albegē, die da vil wort haben, mynder dun dan die andern. 10. (Dar nach ist sich zu hüten yemant zu fluchen oder schelten / wan der weyse spricht, · e · sich das feüer enczünt / vor den rauche man sicht auff gen. 11. Auch ist sich zu hüten zu füren oder reden herte wort / (Wan Salamon spricht, das die süssen vnd diemütigen, wol geseczten wort erwichen (corr. aus: entwichten) den zorn / vnd die herten stercken daz pösse geschrey / ([aus Siderac corr.:] JeSusirac spricht, die süssen wort pinten den freunt [vnd diemütigen den feynde][2]) zu geleicher weyse als die geygen vnd der salter dun. Doch uber alle dinge ist das süsse wort vnd zungen. 12. Darnach ist sich zu hüten, nymant ubel zu zureden [141] (Wan Salamon spricht, wer eines andern übel oder poshet offenwart / der auch die seinen

---

[1]) corr. und am Ende der einen und am Anfang der folgenden Zeile zugesetzt.
[2]) Am Rande zugesetzt.

vor der zeit vernemen wirt · e · dan jm das lieb würt sein / ‚Aristotile sprichet, mancher in eins andern auge den wispaum sicht / vnd jn dem seynen nicht sicht einen rocken halm / 13. (Auch man sich hüten sol zu reden pösse wort (Wan sant Pauls spricht, die pösen wort zu prechen die guten gewonhet. (Omero der chriche spricht die zunge offenwart das jn dem herczen verporgen ist. 14. (Auch man nyemant spotten sol. (Wan (Salamon spricht der gespöttig von got gestraffet wirt / vnd der züchtig pey jm genade erwirbt. (Catone spricht, nicht getraue yemantz gespötte, da mit du dar jne nicht verdacht werdest. (Salustio spricht, das die gespöttigen geleichen dem affen / wan der eines iglichen spot / vnd ein iglicher sein. 15. Auch man sich sol hüten zu reden finstre oder verporgne wort, als dan der schympfer oder der listigen gewonhet ist / (Wan sant (Isidero [corr. aus: —us] spricht, es vil pesser seyn zu sten als ein stumme dan zu reden vnverstandne wort. ([corr. aus Synurac:] Jesu sirac spricht, wer finster oder verporgenlich rett, der sich erczeygen wille verstendiger dan er ist. Darum der man albegen gedencken sol die vrsache, die in reden machte / Auch pedencken sol die stat, das ende, die zeit, die dan zu sölchen [142] sachen gehört. (Plato spricht, was gerett wirt an vrsache, das cleynen nucz prengt vnd dopey der man verdacht wirt jn torhet. 16. Das sechczechenst vnd leste ist, sich wol zu schicken nach aller ordnung der güte vnd dem pesten, was der man reden wille. [a. R.: Nota bene] (Von erste der man sich schicken sol mit dem leybe vnd sein angesicht stätlichen aufgericht stē / vnd seinen munt nicht chrümen vnd auch die augen zu zeytē verwenden vnd nicht statlichen stille halten gen dem, do mit du redest. (Auch die styme mit masse füre, nicht zu nyder noch zu hoche vnd mit schönem geperde / als dan pillich ist zu thun. (Czu deinen worten nicht verüre dein haubt noch achseln, weder hende noch füsse, noch chein dinge des leybes. (Auch man sich sol hüten, jcht aus zu werffen weder aus munde oder nassen. Darnach er schicken sol sein zungen zu reden vñ nicht zu lange zeit seczen von einem wortt zu dem andern. Auch mit den worten man nicht eylen sol / noch die wort jn dem reden czwifach machen. (Dar nach der man sich schicken sol sein stymme mit edelem vnd hochem geschefte füren sol in seiner fürlegung nicht zu hoche noch zu nyder vnd mit cheynem geschrey / vñ die cleynen geschefte auch mit nyder sty^m^e man reden sol. Vnd den dinst oder parmher[143]czicheit mit süssen vnd diemütigen worten vñ geperde man pegern sol // vnd das straffen man dun sol mit messigem geschrey // von freuden oder lust zu sagen, das man dun sol mit nydern worten vnd frolichem angesicht / vnd auch

peyspill geben nach der auslegun[g] der wort / auch die stymme sich dar zu geleichen sol. / Also in allē sachen zu reden der man sol sein ordnung haben. (Vnd ein potschaft man sol teylen in sex teyle / Das erste ist in dem grusse von dem er gesant ist / Das ander ist zu enphelhen den, der in gesant hat vnd sein gesellen jm zu hören als die stummen / Das dritte ist mit fürlegung seyner potschaft / Das virde ist mit pete vnd durch schöne wege zu verpringen als dan er in seiner potschaft gemeldet hat / Das fünfte ist in peyspil zu geben wie jn solchen sachen es sich mer gefüget vnd verloffen hat / Das sexte vnd leste ist zu verpinden sein potschaft mit ganczen vnd volchomen vrsachen vnd rechten als er dan pegert hatte, das man das piliglichen vnd mit recht dun mag.

Ein cleyn capitel über rat geben.

WJltu rat geben / von erste wisse, daz den rate man teylen sol in fünff teyle / Das erste ist zu reden was zu dem rat gehört / Das [144] ander ist, das für geleget werde uber das man rot sol geben / Das dritte ist zu geben seinen rott. Das virde ist zu geben peyspil vnd geleichnüs jn sölchen sachen mer gehalten worden ist. Das fünfte ist, seine rate mit guten natürlichen vrsachen sol peschlossen werden / Wiltu prieffe senden oder schreyben / Das du auch solt teylen jn fünffe teylen [ausgestr.: in fünf teyle]. Das erste ist zu schreyben den grusse / Das ander ist zu pitē vm das du schreybest / Daz dritte ist zu melden dein meynung / das virde ist zu pegern, dez der man notörftig ist / Daz fünfte vnd leste ist zu peschlissen sein meynūg. Die andern neuen märe, die einer dem andern sreybet, auch ir ordnūg haben süllen, da mit si gefallen mügen, wer die hort.

Ein ander clein capitel über die ordnung czw reden als dan Tulio spricht.

TVlio spricht wenig wort habe, dan (wan?) jn wenigen worten sich vil gutes zu ein füget / (Giouenale spricht, die kurczen [a. R.: zuchtigen] wort aufsteygen gen hymel, wan die churczen dinge vñ wort vm [ir schöne willen ger[e]t] [1]) sein [ist corr. aus: dein]. (Got der herre gab dem menschen die ordnung zu reden / Darum der mensche auch sein ordnung vnd masse haben sol in dem gesichte der augen / wan die erste rürung der pe-[145]gire chomet von dem gesichte der augen. Darū von erste der man sol masse haben einen iglichñ an zu sechen vnd sein augen nicht zu snelle auf vnd zu dun.

[1]) Steht am Rande.

Ein capitel von der torhett.

SAlamon spricht vm fünfferley sache willen würt der torhaftig erchant. Das erste ist jn reden / das ander in loben / das dritte mit dem lachen / das virde in dem angesicht / das fünfte in cleyden / Darum ein iglicher sich nöten vnd müen sol züchtiglichen zu gen vnd nicht das haubt vnd achseln, arm, hende oder füsse hin vnd her werffen. (Auch der man pey jm haben sol masse vnd das in allen seynen sachen. (Allexander spricht chein dinge nicht ist, do von der man mer gepreyset ist dan von der edelen vnd schönen zucht.

Vnd[1]) wiltu ein gut leben han, so hut dich vor pösen gedencken vnd lebe frolich in dem gemüte / wan das wesen dez menschen wirt gescheczet nach dem gemüte / geleiche als wen der leybe in grossen ern were vnd das dem gemüte wider were / das nicht gescheczet wurde für gut noch gut möchte gesein / (Darum vns straffet der Meister (Seneca vnd spricht, slache von dir alle deine trauricheit / vnd dich snelle wisse zu trösten in deiner trübsal (Panfilio [146] spricht cheinem weysen man nicht zu stet gar traurig zu sein / sunder stet vnd fest zu sten / vñ sich nicht vercheren // Doch secze wir, das sich etwan das gelück zu rücke slüge vnd do von pechomen möchte was argen lebens vnd schaden. Dar über spricht (Seneca weder durch chintlicher noch freundes tode willen / der weyse sich nicht petrüben sol / vnd in seiner trübsal vñ widerwerticheit sich snelle trösten sol // Auch du dir [a. R.: chein dinge] nicht so swere in dein gemüte nemen solt, das du dir das nicht her wider aus nemen mögest / Wan die armen gedancke dem man ein armes leben machen. (Seneca spricht, die ubrig pegir ist ein herte pestelencz / vnd macht arm, wer ir gelaubet / wan ir wille chein ende hat (Der weyse spricht die geyticheit dutt übel vnd chein dinge wol / Dan wan si stirbet, wan ir leben pösse ist / vnd ir tode gut. (Boecio spricht, wer leben wille nach der nature laufe, der reiche wirt / Wer aber nach dem willen lebt / der felt in armut / vnd das alle welt sein were. Aber ein weyser spricht / der pöse vñ offenwar gewin des mans ein grosse sünde ist. Also auch ist der man an freunde / der da nicht mage ein fröliches vnd gutes leben han. Darum vns eines andern leben sol ein meisterin [a. R.: vnd peyspil] sein. Auch reden hat jn jm grosse swörung also der da richten vnd vrteylen wille alle ding. [147] Darum die guten vnd nuczlichen dinge man nicht lassen sol für die pösen vnd vnüczen / vñ wen du pist in hochen ern vnd reichtum nicht versmeche den armen oder vnüczen / vnd das darū wan du nicht entwichten solt der dir nicht

[1]) Bei Arigo kein Absatz.

geschaden mage / Wan er dir noch wol möchte nucze werden / Auch ein ander ding ist das der mensche [a. R.: sol] sorge oder forchte haben / so sol er forcht haben zu got / wan wo der mensche hin get / statlichen der tode jm nach volget / (Auch du einem iglichen oft vergibe / vnd dir selbes nymer / vnd wan du dir in deinem gemüte icht für geseczt hast / das verpringe snelle / vnd albeg sage mynder dan du duste der grosse wille [ausgestr.: vnd peystentung] ist petrubnus / (Nicht freue dich eines andern übel, wan übel nicht chomen an grossen smerczen vnd oft pechomen dem, der ir am mynsten warten ist. (Auch cheinem gepeüte, das er nit vermag zu thun. (Man sol nymant weder lobē noch schelten, wan er gegenwürtig ist, auch nicht hoffe in cheynes andern tode (Pis warten von einem andern (das du jm dueste / je mynder du den zorn prauchest ye mynder er dir zu schaffen geit / wan das ende des zorns ist ein gepote (! vgl. S. 466) der peyn. (Nu sich anhebt ein ander lere des grossen phylosofo vñ Meisters Albertano.

[B][148] Ein ander lere vnd anweysung des grossen phylosofo vnd Meisters Albertano / von erste sein anfang / darnach von der pösen zungen Das dritte von dem dienen Das virde von zuchtiger Milticheit / Das fünfte ein straffung dez mans Das sexte von der zuchticheit der zungen / Das sybent vñ leste zu leben jn der forchte gotes. — — AMEN. — —

[I]IN dem anfange mitte vnd ende meiner lere, zu lobe dem almechtigen got vnd hern, schöpfer der welt / wan an sein genade vñ parmherczicheit nymant geleben mage / Darum jch sünderliche diemütiglichen zu jm rüffe / dan vil die sein / die den wege der zungen verlorn haben und wenig sein, die ir zungen herschen, czaumen oder straffen chünnen (Darum der heylig czwelfpot sand Jacob sprichtt: „Die wilden tier man zaumet vnd vntertaniget menschlicher natur / vnd sein eygne zungen der mensche nicht gezaumen noch gepinden mag / Darum jch albertano phylosofo gedacht vnd funden han lere vnd anweysung zu reden vnd zu sweygen / Darum, aller liebstes chint, freunt vnd günner, (Vnd wan du reden wilt, vor pedencke die natur des hannen / wan ·E· er sein gesange anhebet / vor [149] Er sich selbes mit seinen flügeln zu dreyen malen slechte / Dar nach er an hebet zu singē, Also auch du solt dun / pis züchtig vnd straffe dich selbs / Vor aus teyle vnd gedencke was du reden wilt / vnd · e · das du an hebest zw reden vor pedencke das ende, wie es sich ergen müge / Vnd ob dich die sache antreffe oder an ge oder nicht / Wan gehört dir die sache nicht zu, so soltu dich ir

nicht vnterfachen. Dar nach gedencke, ob dein gemüte in rubūg sey oder jn czorn vnd an alle hoffart / Wan warum wer dein gemüte jn trübung oder czorn, so hüte dich icht zu reden vnd auch zu antwurten (Wan Catone spricht der zorn petrübt das gemüte das der man der warhet nicht erchennen mag // (Auch Tulio der Römer spricht das [ein zweites „das" gestr.] die gröste vnd höchste tugent sey sich selbs zu über winden (Sant Isiderio spricht: „Es ist ein sellig dinge der jn dem zorn sweygen chan (Salamon spricht, hüte dich, nicht lasse dich willen oder pegire überwinden. (Der czwelfpot spricht: „der sich nachent zu got / der an sich halten chan seinen willen" (Salamon [corr. aus: San . . . .] spricht, wer hütt seines mundes, der seiner selen hütet (Aristotile spricht, wer nicht chan sweygen, der auch nicht chan reden. (Der Römer Cato [150] spricht, die erste tugent des mans vnd der frauen ist zu meistern ir eygne zungen. (Sand Pauls spricht die freunde gotes / chünnen vnd wissen zu sweygen. (Santa chaterina spricht die freunde vnd diener gotes chünnen sweygen vnd dem zornigen den wege geben. (Salamon spricht, fleuche die hoffart als die gift, wiltu seliglichen leben. (Sand geronimo spricht, der hoffertig man oder weybe das reiche des hymels nicht sechen. (Auch mer er spricht / du solt nymant straffen wider recht, noch verurteylen vm der sünde willen, dar jne du verurteylt pist. (Der grosse maester virgilio spricht / wiltu yemant straffen, sich vor, ob du in solcher sünde pegraben seyest. Darum so sweyge vnd nyemant richte. (Sand (Augustin spricht / wer wol rett und ubel düt, der sich selbes verdampt. (Aristotile spricht, wiltu wol reden / so rede vnd pflige der warhet / vnd von dir slache die lügen. (Ihū xp̄c spricht, die warhet chein müe ist zu reden / vnd über alle dinge peschaue das ende deiner wort, so würstu nicht sünden. (Scō Isiderio spricht wiltu nicht sünden / so sweyge. (Virgilio spricht, sweygender munt / ist lobe vnd ere. (Salamon spricht, redender munt lescht chein feuer, (Darum, liebes chint, lern [151] vnd meister dich vnd leine dich an die edelen tugēt der warhet vnd wider die nicht streyte (Wan wer sich leynet an die warhet, der sich leynet an got (Wan got mit seinem munde sprache / Ich pin die warhet, Darum die warhaftigen got ser liebe hat (Vnd wan der meister Tulio got pat vm genade / albegen von erste er got pate das er in pehüten sölte sein zungen vor der pössen vñ falschen lügen.

[II] Ein Capitel vnd straffung über die pösen vnd falschen zungen.

SAlamon spricht: „o herre got / Ich dich pite, das du mich pehütest vor allen pössen zungen (Darum, liebes chint, hüte dich vnd deinen

munt vor den pösen lügen vnd in prauche in zucht, warheit vnd milticheit / So lebstu in genade eines iglichen (wan Salamon spricht / Der züchtig vnd warhaftig man vnd weybe werden pürger seyn der stat dez hymels. (Seneca spricht: „Der tugēthaftig vnd züchtig man nicht sechen wirt die pein der helle." (Aristotile spricht, von dem lügenhaftigen menschen zucht, ere vnd wirdicheit fleüchet. (Salamon spricht, der [„der" aus „ein" corr.] guter nome ist über [über a. Rande zuges.] alle [„alle" aus „ein" corr.] edel vnd gute salben (Darum, liebes chintt, nach allem deinen vermügen dich nöte vnd czwinge [152] czu haben guten nomen in disser welt / so würstu erhort in dem leben der ewigen salicheit. Noch mer er spricht / der gute nome ist über golt vnd silber / Mer er spricht, der walt verpirget vⁿ pehelt die wilden tiere / vnd der munt dez weissen verpirgt die vnüczen wort. (Sand pauls spricht, die vnerbern wort verderben die guten gewonhet (Der phylosofo spricht, wiltu nicht fallen, so sich dir auf die füsse vnd pedencke, was du sprechen wilt. (Salamon spricht, wiltu nicht sunden, so gedencke an den tage des todes (Sand Jsiderio spricht, wan der mensche sterben wille / er gern wölte, das er albegen hat wol gethon Vnd [gern wölte: ausgestr.] chein übel nye pegangen hat. (San gobio spricht, gedencke, daz du von aschen chome [!] pist vnd wider zu aschen werden moste / vnd gedenckestu dar an, so sündestu selten. (Salamon spricht, straffe dein czungen vnd lege von dir alle deine eytelere / so chomestu zu dem ewigen leben. (Die reyne Junckfrau Maria spricht, das diemüticheit sey über alle dinge / wan vm meiner diemüticheit willen got absteyge von den hymeln zu mir / her wider zu prengen die menschlichen natur Durch der diemüticheit willen, die ich hatte und wonet jn meinem herczen vnd zungen. (Nu hernach volget ein ander lere der heyligen geschrift über das dienen.

[153] [III.] Wie man diene (!) sol den freunden vnd ander peyspille.

NOch mer vns lert die heylig geschrift ein ander lere vnd maester schaft (vnd spricht, nicht halt deinen freünde oder güñer in worten, diene jm snelle, wan er deines dinste pegert, ob du magest. (Noch mer si vns lert vnd meistert Das wir snelle sullen sein zu vergeben die wider vns getan haben. (Virgilio spricht / was du einem andern dust, dez auch warte von jm. (Sāt (Augustin spricht / wie das der grosse Römer (Pompeo sprache, Der gröste vnd tötlichste slage, der da ist / das ist der slage der zungen / die sich vorn zeiget dein freünde vnd hinden dich sticht vnd peyst / vnd do für chein wappen nich [!] mag gesein. (Darum

spricht die heylig geschrift das man die selben zungen mit der wurczeln aus dem rachen zichen sölte / Dar nach den leyb vnd die zungen in das ewig feüer werffen. (Salamon spricht in der Bibel, Das die süsse zungen, das hönig vnd die māna ein ander gleichñ (wan albeg die gut zunge guten samen seet vñ wer guten samen seet / dem pereyt ist der segen der ern / vnd wer set pösen samen der absneyt vnd ein legt trübsal vnd vermaladeiung, das ist der pösse segen. (Ir hat vernomen das freuntlich dienen. Nu merchet vō der milten zungē.

[154] [IV.] Von der zucht vnd Milticheit der zungen.

SAnd Ambrosio spricht von der milticheit der zungen chomet glorj vnd ere / vnd von der posen zungen pechomet neyde, hassz vnd sünde. (Salamon spricht, die messig zungen sey ein stigen des paradeyses. (Tolomeo spricht, liebes chint, Ich dir gedencke zu haben einen hals als der kranghe. (Salamon spricht, nyemant offenware die heymlicheit deines herczen / Wan dar nach du ir nicht mer geweltig pist. (Aristotile spricht ein iglicher freünt nicht sey dein heymlicheit / chaum vnter tausent einer sey. (Seneca spricht es ist ein grosse tugent seiner zungen geweltig zu sein. (Socrate spricht, nicht rede das du nicht meinste zu peweisen. (Virgilio spricht ersamcheit ist ein plumen vnd rosen aller tugent. (Seneca spricht, nicht getraue cheyner frauen / wan si ir zungen nicht geweltig sein. (Vnd welche die ist, die ir zungen geweltig ist vnd hat in ir hant den zaum ir wort / die geheysen ist ein fraue der zucht vnd ern vñ sellig ist der man, dem sölcher frauen [ausgestr.: geschel] geselschaft mit geteylet wirt. (Ir hat vernomen von der virden lere dez meisters und phylosofo albertano, nu mercket von der fünften vñ straffung dez mans.

[155] [V.] Ein ander lere vnd capitel der straffung des mans.

SAlamon spricht nicht schymphe mit der frauen, die vor über das czile oder pöglein getreten hat (Wan der abgeleschte cholen von cleynem feuer sich gern wider enczündet. (Auch der phylosofo vns ein ander lere geyt vnd spricht, nicht straffe den vnüniftigen / wan er dir neydig darum wirt / darum nicht straffe der nicht vernuft hat / vnd pesser ist sweygen vñ zu sechen. (Catone spricht, es ist ere vnd glorj zu sweygen / vnd schande vnd schade der um süst geret hatte (Virgilio spricht, das die weyse fraue sein [a. R. zugeschr.: ein gülden] chron ires mans / vnd die ist weyse, die mit recht sweygen chan. (Sand Isiderio spricht / hüte dich, nicht lobe deinen freunt wan er gegenwürtig ist vnd nicht rede

übel von deinem feynde hinder jm (Der poet spricht, nicht gibe vrteyle über deinen nachstē, wiltu von jm nicht geurteylt werden. (Aristotile spricht / Ich gefunden han, das der tode vnd das leben pechomen von der zungen. (Got (der vater spricht / Sellig ist er / in dem hymel vnd auf dem ertrich, der sein zungen gemessen chan / Vnd wan dein nachster rett, so sweyge du vnd nicht rede, peyt der zeyt. (Salamon spricht, es sein vil zeit in disser welt / zeit [155] czeit zu lachen, zeit zu wainen / czeit zu reden vnd zeit zu sweygen / Die vrteyle dez salamō ist, wan ein ander rett so soltu sweygen / vnd fürsechen die zeit in deinem gemüte / was du reden solt. (Vnd duestu also, so lebstu in der liebe vnd genade gotes vnd auch der welte vnd die tugent der guten fürsichticheit statlichen mit dir würt sein. (Noch mer, aller liebstes chinde, ich dir verchünde die lere vnd vrteyle dez maisters (Galmo, wan er spricht / Er den für einen vnünüftigen vnd vnweisen halte, der do antwurt e dan er gefodert wirt / über das / das in nicht an get oder zu gehört.

[VI.] Ein ander capitel von der züchticheit der zūgen.

CAtone spricht, nicht gee in den rat, du werdest dan gerüffet. (Salamon spricht, die wort sein swerer dan das pley / Darum dich hüte mit überlad ungder wort / die nicht alle oder alwegen zu reden sein / vnd dir nicht zu sten. (Darum, aller liebstes chint, freunt vnd günner / lange zeit ist, ich mich mit grossem sweysse vnd müe gemüet han zu suchen die heymlichen vnd verporgnen lere der heyligen lerer vnd ir geschrifte / vnd der grossen maister vnd phylosofi der welt / Do mit ich [157] dir gegeben möchte englische lere vnd anweysung / Da mit du mit ern zucht vnd weistum auf ertriche geleben möchtest / vnd in dissem pösen falschen jamertale / das sich in chürcze endet / vnd dar jnne chein rechte noch gute staticheit nicht ist. (Darum wisse, das alle dinge ab nemen vnd sich enden / Dan alleine die liebe vnd myūe guttes an alle ende ist Dar jnne ist vnd stet vnser heyle (Vnd ob das were, das dir got erben verliche oder gebe von erste die lere vnd meister in der liebe gotz vnd den liebe zu haben vnd förchten vor allen dingen / Dar nach die edelen tugent, das ist in straffung der zungen / Darum ich dir gepeute, aller liebste chint, das du vor geest vnd vor seyst deiner zungen / Die prauchest in zucht, ere vnd fürsichtiger diemüticheyt einem iglichen zu lobe vnd ere / so wirstu lieb gehabt von der genade gotz vnd den menschen der welt / vnd wes du dich gewenest in dem du erstirbest.

[VII.] Ein capitel zu leben jn der forchte gotes.

O Du aller liebstes vnd edles [corr. aus edelstes] chinde, jn einem worte allein ich pesliessen wille die weysheyt dez hymels vnd dez ertrichs / Darū [158] Pis willig in dissem jamerlichen jamertale vñ elendiglichen leben / wan wie du dein leben fürest also du ersterben wirst. Darum gedencke, wie du dein leben füren wöllest / das gar eben pesynne: Dich vnd dein leben zu füren jn der liebe [ausgestr.: gotes] vnd forchte gotes dez almechtigen vaters vnsers hern Ihū xpc jm zu lobe vnd ern der lieben frölichen englischen samnūg des paradeyses Do alle tugent vnd güte ir wonung habent Immer vnd Ewig an ende. Do man hört das lobsam vnd süsse englische gesange der ern vnd salicheyt / vnd vil ander grosser wunder vnd freude die menschlich natur nicht verchünden möchte (Czu dissen hymlischen freunden vns neme der almechtig got vnd schöpfer aller geschöpfe, der da regirt Imer vnd Ewig an ende. — — Am.E.N. — —

— — *ARigo.* — —
— · 1468 · —
Opus perfeci
An dem acht vñ Czwainczigisten
tage des Augsten.

Von den hier hier also in Betracht kommenden Texten stehen sich Volpi und Gelli wiederum ganz nahe, ihre Textführung ist, Einzelheiten (s. unten) ausgenommen, die gleiche. Nachdem der eigentliche FdV zu Ende, folgen allgemeine Tugendregeln, die einfach an den FdV mit den Worten sind angehängt: „Se te vuoi avere buona vita etc. (Volpi S. 139; Gelli S. 103; HV v. 7028). Dann folgen übereinstimmend drei weitere Abschnitte Cap. 38: Del parlare e del tacere; come si dee fare; Cap. 39: Come si dee consigliare; Cap. 40: Del guardare; in che modo si dee fare. Da nun die Texte von Gelli und Volpi in diesem Abschnitte Arigo ebenso ferne stehen, wie diess in dem vorhergegangenen FdV der Fall war (vergl. ZfdtschePh Bd. 31 S. 341. 347.), so brauchen uns auch deren Abweichungen untereinander nicht weiter zu berühren, nur eine Differenz muss ich hervorheben, da sie für uns gleich in Betracht kommen wird: Gelli hat am Schlusse des letzten Capitels einen Satz mehr als Volpi. Dieser schliesst mit den Worten S. 156: „Ancora de' l'uomo avere moderanza e misura in tutti gli suoi fatti“, Gelli bringt S. 118 dann noch dahinter: „Allessandro disse: Non è alcuna cosa che faccia piacere l'uomo come li belli costumi.“ —

In der Bearbeitung Hans Vintlers beginnt ebenfalls der Abschnitt A mit den Worten v. 7028: „Und wildu haben ain guet leben“ und reicht bis v. 9396, „d. i. nur wenige Zeilen vor dem Schluss der italienischen Ausgabe von 1842“ (d. h. Volpis). Der allgemeine Gang der Erzählung ist der gleiche wie bei Volpi-Gelli, doch sind, wie auch in dem übrigen Teile von H. V.'s Werk, reiche Zuthaten an Exempeln und eigenen Betrachtungen moralischen und auch kulturhistorischen Characters eingeflochten. Sie sind herausgehoben in Zingerles Ausgabe Anmerkungen S. 363 ff, ich erwähne u. A. nur die wichtige, oft augezogene, fast tausend Verse umfassende Stelle über Bräuche des Aberglaubens in damaliger Zeit (v. 7536—8510). —

Der Abschnitt A bei Arigo zeigt keine von den Erweiterungen H. V.'s, ja er steht auch an verschiedenen Stellen gegen H. V. zu Volpi-Gelli. (Die Anklänge an H. V. vgl. Z. f. dtsch. Ph. 31, S. 356--7). Ich erwähne nur folgende Stellen;

Gelli 110 (= Volpi Cap. 38):	**HV. 8564:**
con religiosi e con persone vecchie si dee dire d'onestade e di castità, di temperanza, di scienza, di santità; con persone di popolo . . .	und mit gaistleichen leuten sol man reden von erberchait und scham, und von cheuschait und mässichait und von weishait und heilichait und mit ainem hantwerckman . . .

Arigo S. 135f. (oben S. 451): Mit geistlichen und alten leuten man reden sol von chünsten vnd heyligem guten cheuschen leben . . .

Gelli 110 (= Volpi):	**HV 8570:**
co' villani si dee dire cose d'arare . . . . di vigne e di bestiame; con matti si dee dire cose di pazzia . . . e con persone tribolate . .	und mit pauern red man von säen und von vich und von mäen und von pelzen vnd von reuten. so sol man mit betrüebten leuten reden von mässichait und von guet das selb tröstet den muet So sol man mit narren eben . . .

Arigo S. 136 (oben S. 451): Mit den pauern man reden sol von achern und seen, weingarten machen und was dem torfman zu gehört; auch mit narren man reden sol . . . . Vnd mit petrübten leuten

---

Gelli 110 (= Volpi):	**HV 8599:**
. . si è come cavallo senza freno, come casa senza mura, come la nave senza timone, come la vigna senza siepe . .	als ain ros an ainen zaum, und als ain haus an ain dach und als ain scheff auf ainem pach, das do ist an ainen scheffman.

Arigo S. 136 (oben S. 451): Zu geleichen ist dem jungen fül an zaum vnd zu der stat an mauern vnd das schiffe an fürman vnd weingart an zaun.

Gelli 111 (= Volpi):	**HV 8614:**
sarà fatto tacere per altrui e sara meno apprezzato. Aristotile dice . . .	der mues andern leuten sweigen und wirt darzue zue den vaigen gezalt von dem maisten behend. Auch spricht er (d. i. hier Socrates).

Arigo S. 452: der durch einen andern gesweyget würt vnd nicht darum wirt gepeten. Aristotile spricht . . .

Nun aber zeigt Arigo gegen Volpi-Gelli und HV eine andere Anordnung. A beginnt nicht mit dem ohne besonderen Abschnitt angehängten: „Se tu vuoi avere buona vita . . .“ (HV; Und wiltu haben . . .), sondern er beginnt am Ende des FdV ein ganz neues Capitel mit gesonderter Ueberschrift, in dessen erster Zeile auch sofort der neue Gewährsmann Albertano genannt wird. Der Abschnitt „Se tu vuoi . .“ fehlt also hier an der den übrigen Texten entsprechenden Stelle, er taucht aber am andern Orte wieder auf. Vogt (Z. f. dtsch. Ph. 28, 472) hebt hervor, das am Schlusse des gesamten Textes (FdV + A) Arigo Ms. S. 145 (Mitte) fortfahre: „Alexander spricht, chein dinge nicht ist, do von der man mer gepreyset ist dan von der edelen und schönen Zucht,“ und dass an diesen Satz sich dann weiter verschiedene Lebensregeln knüpften. Nun, wir haben gesehen, dass an ihrem Schlusse die Ausgaben von Volpi und Gelli sich um einen Satz unterschieden, den Gelli mehr hatte, und das ist eben der schon oben citierte Satz: „Alessandro disse etc.“. Da Vogt die Ausgabe Gellis nicht zur Verfügung stand und er nach Volpi citierte, ist ihm dies Verhältnis entgangen. Dann fährt Arigo genau so fort wie die andern drei Texte am Ende des eigentlichen FdV: „Und wiltu ein gut leben han“ (oben S. 456). Mit andern Worten: das schon am Ende des FdV bei Volpi-Gelli und HV an das Kapitel „moderanza“ angefügte Stück: „Se tu vuoi avere . .“, erscheint bei Arigo erst am Schlusse des gesamten Textes, wenn wir Volpis Ausgabe zu Grunde legen. Ich habe auf dieses Verhältnis schon Z. dtsch. Ph. Bd. 31,

S. 355—6 hingedeutet und schon dort die Ansicht ausgesprochen, dass Arigos Anordnung, wenn er auch gegen die andern drei Texte allein steht, doch die ursprünglichere sei. Der erste Grund ist der angegebene Befund des Textes selbst. Denn ebenso wie der Text bei Volpi keinen rechten Schluss bietet, sondern mit dem Satze „Allessandro . . .“ einfach abbricht, so fährt er umgekehrt am Ende des FdV nach einem ganz einwandfreien Schlusse: „Il settimo dì si riposò [sc. Iddio] del lavorio, ch'egli avea fatto“ ohne Not mit etwas nur mangelhaft Dahingehörigem noch weiter fort. Diesem doppelten Uebelstande wird abgeholfen, wenn wir Arigos Text als richtig annehmen. Wir erhalten dann im Abschnitt A bei Arigo Moralisationen, die von dem FdV organisch getrennt sind und auch äusserlich unter dem Zeichen Albertanos stehen.

Man kann diese Anordnung um so mehr befürworten, als ja das in Rede stehende Stück (Se tu vuoi etc.) nicht nur tatsächlich in ähnliche, Weise wie die folgenden Cap. 38—40 Stellen aus Albertano enthält sondern weil auch diese bei Gelli etc. vorangehenden Stellen aus späteren Erörterungen bei Albertano stammen als die bei Gelli etc. nachfolgenden, so dass bei Arigos Anordnung die Reihenfolge von Albertanos Darlegungen besser gewahrt erscheint. Die drei Capitel 38—40 (Del parlare e del tacere etc.) handeln über Reden und Schweigen, über die Verwendung d. h. den weisen Gebrauch der Zunge im Leben, und beschäftigen sich, wie schon die Ueberschrift andeutet, vorwiegend mit dem ersten Tractat Albertanos „Del dire e del tacere“. Der Abschnitt dagegen, der bei Volpi-Gelli und HV voransteht, bei Arigo aber, wie wir jetzt wissen, den Schluss bildet, kurz der Abschnitt: „Se tu vuoi avere . .“ hat allein und zuerst verschiedene Stellen, die sich Ausführungen im zweiten Tractate Albertanos (Liber de consolatione et consilio ed. Grosseto S. 41 ff) ganz erheblich nähern. So:

Albert. S. 44: „Unde disse Seneca lo savio uomo non si contrista, nè perché perda figluolo, nè perchè perda amico: cosi si soffera la morte loro come s'aspetta la sua.

Gelli S. 103 (= Volpi 139): Seneca dice: Non per morte di figliuoli nè d'amico s'attrista il savio uomo, imperocchè secondo quella aspetta la sua (= HV 7050—2).

Arigo S. 146 (oben S. 456): Darüber spricht Seneca weder durch chintlicher noch freundes tode willen der weyse sich nicht petrüben sol . . .

Albertano S. 44: Unde disse Seneca . . . caccia da te ogni tristizia di questo secolo . . .

Gelli S. 103 (= Volpi): . . . Seneca che dice: discaccia dall 'animo tuo ogni tristizia e dolore e delle tue avversità tosto te ne sappi consolare (= HV 7036—40).

Arigo S. 145 (oben S. 456): Seneca vnd spricht; slache von dir alle deine trauricheit vnd dich snelle wisse zu trösten in deiner trübsal.

Albert. S. 43: e vedi quel che tu fai, che non si conviene a savio huomo di dolersi fortemente . .

Gelli S. 103 (= Volpi): Panfilio dice: A nessuno savio si conviene addolorarsi fortemente . . . (HV 7041—3: Ptolomeus hat auch gesait . .)

Arigo S. 146 f. (oben S. 456): Panfilio spricht, cheinen weysen man nicht zustet gar traurig zu sein . . .

So ergiebt sich durch diese Erwägungen für Abschnitt A ein geänderter und besserer Zusammenhang. Was aber die äussere Gestaltung dieses Abschnittes anbetrifft, so erscheint er bei Arigo in einer gegen Volpi-Gelli und HV ganz wesentlich gekürzten Gestalt. Bei Arigo fehlt das ganze Stück von Gelli S. 104: „. . . perchè gli miseri pensieri fanno la vita misera“ bis S. 105: „Seneca dice la cupidità . . .“; ferner S. 105 unten nach: „. . . la sua morte è buona ad altrui“ bis S. 106: „Boezio dice . . .“; S. 107 nach: „La fine dell' ira si è il cominciamento della penitenza“ bis zum Ende des ganzen Capitels. Arigo schliesst den Abschnitt A: „wan das ende des zorns ist ein gebote [Verwechslung cominciamento und comandamento!] der peyn. Nu sich anhebt ein ander lere etc.“

II.

Etwas anders dürfte die Sache bei dem bloss Arigo zugehörigen Abschnitt B liegen. Zwar ist hier wiederum der erste Tractat Albertanos De arte loquendi et tacendi (Del dire e del tacere) zu Grunde gelegt, und B wiederholt infolgedessen auch verschiedentlich die Gedanken und Ausführungen von A (hierüber schon Vogt a. a. O., S. 472), z. B. gleich im Anfange den Hinweis auf den Hahn, der vor dem Krähen erst noch mit den Flügeln schlägt als Vorbild für den Redner, der sich wohl vorbereiten soll (Albertano ed. Grosseto S. 2, oben S. 451 und S. 457). Aber die Ausführungen folgen hier der Abhandlung Albertanos zunächst viel straffer und in viel deutlicherem Anschluss als bei A. So findet sich der wesentlichste Inhalt von Arigos erstem Capitel bei Albertano ed. Grosseto S. 1—11, das zweite bringt doch schon freier verwendet, Stellen aus S. 11—13. Dann freilich verblassen auch hier die klaren Beziehungen, trotzdem Arigo sich am Schlusse des vierten Abschnittes nochmals ausdrücklich auf Albertano

beruft. Es ist nun auffallend, dass Arigo überhaupt nochmals im Abschnitt B einen Auszug aus Albertano bietet, wo doch schon in A der gleiche Stoff verarbeitet war (S. 457: „Ein ander lere und anweysung etc.), denn die Congruenz des Stoffes ist ihm natürlich nicht entgangen. Man kommt auf die Vermutung, dass Arigo selbständig den Abschnitt B verfasst habe, um so mehr, da er diesen Abschnitt auch nur allein bietet, und wird in dieser Annahme noch weiter durch eine Betrachtung der in den Text geflochtenen Anreden bestärkt. Während nämlich A keine einzige besondere Anrede aufweist, zeigt der bedeutend weniger umfangreiche Abschnitt B neunmal Anreden wie: aller liebstes chint, freunt vnd günner S. 457; liebes chint (viermal) S. 458, 458, 459, 460; aller liebstes chinte S. 461; aller liebstes chint, freunt vnd günner S. 461; aller liebste chint S. 461; O du aller liebstes vnd edles [corrig. aus: edelstes] chinde S. 462. Diesen Stellen steht eine einzige kurze Anrede „figliuolo mio“ in Albertanos erstem Tractat gegenüber (Grosseto S. 2), wenn sie überhaupt hier heranzuziehen ist (Anreden sonst im ganzen Albertano nur noch an zwei weiteren Stellen und mit der ersten übereinstimmend S. 41, 174). Das Vorhandensein dieser zahlreichen eingeschalteten Anreden in B, zusammengehalten mit der Tatsache ihres vollständigen Fehlens in A, weist nun wieder darauf hin, dass Arigo den Abschnitt B selbständig verfasst habe, denn die gleiche Neigung tritt, wie ich später zeigen werde, auch in Arigos Decameroneübersetzung deutlichst hervor. Die aber in Anbetracht des kurzen Abschnittes doch besondere Häufigkeit der Anreden, ferner der Umstand, dass sie zum Teil über das einmalige, einfache italienische „figliuolo mio“ stark hinausgehen, anders gewendet und zugleich doch bestimmt sind, lässt aber wohl noch einen weiteren Schluss zu: B ist nicht nur von Arigo selbst hergestellt — vielleicht ursprünglich selbständig und erst später mit dem FdV und A vereinigt — sondern hergestellt für einen bestimmten Zweck, und zwar als Moralisationen etwa für einen höher gestellten Zögling („edles chind“, „chind, freunt vnd günner“) oder eine Arigo sonst irgendwie nahe stehende jüngere Persönlichkeit. Es wird zu prüfen sein, ob sich diese Annahme mit den sonstigen Lebensumständen Arigos, wie sich später ergeben werden, deckt. Es würde zu dieser Annahme stimmen, dass Arigo gegen das Ende von B auch noch andere Ermahnungen über Hoffart, guten Namen etc. einflicht. Und schliesslich scheint Arigo seine Lehren, mit eigenen Empfindungen untermischt, ganz frei niederzuschreiben, denn einerseits fehlen nach den beiden ersten Sätzen bis zum Schlusse von B (also fast durch zwei Capitel) die Citate auf einmal vollständig, während sonst die ganzen

Darlegungen auf der Anführung von Citaten nnd Sentenzen geradezu aufgebaut sind, und ferner machen auch die Aeusserung Cap. VI S. 461: „Darumb, aller liebstes chint, freunt vnd günner, lange zeit ist, ich mich mit grossem sweysse vnd müe gemüet han" etc. und in Cap. VII einen durchaus aus Eigenem, Persönlichen herausgeschriebenen Eindruck. Die Stelle Cap. VI. (= S. 461 f.), die keine Parallele bei Albertano hat, und die einem jugendlichen Geiste gegenüber eine etwas allzu kraftlose Resignation zeigt, mutet an wie das Bekenntnis eines alternden Mannes, der über die Nichtigkeiten dieses „pössen, falschen jamertales, das sich in chürcze endet vnd dar inne chein rechte noch gute staticheit nicht ist", dieses „elendiglichen lebens" (S. 462), hinaufsieht zu dem Schöpfer aller Geschöpfe und von seinem errungenen Standpunkt aus den Jüngeren warm zu einem gottesfürchtigen Leben ermahnt.

III.

Es erübrigt mir nun noch, worauf ich schon Z. f. d. Ph. 31, S. 357 hindeutete, die Kenntnis von Conrad von Megenbergs „Buch der Natur" bei Arigo nachzuweisen. Ich stütze mich dabei auf drei Stellen. Die erste gehört der Decameroneübersetzung, die beiden anderen dem FdV an. Im Dec. Gior. III Nov. 8 erhält der Bauer Ferondo von dem buhlerischen Abte einen schweren Schlaftrunk gemischt. Als dieser zu wirken beginnt und Ferondo scheinbar ohnmächtig zu Boden sinkt, lässt der Abt ihn behandeln, „quasi da alcuna fumosità di stomaco o d 'altro che occupato l'avesse, gli volesse la smarrita vita e' l sentimento rivocare ..." (Dec. ed. Firenze 1827 Bd. II S. 106). Bei dieser Stelle erinnerte sich Arigo augenscheinlich einer Stelle bei Conrad von Megenberg in dem Capitel „Von dem slaf" (C. v. M. ed. Pfeiffer S. 8), wo der im Decamerone gegebenen Situation ganz genau entsprechend von der Wirkung starken Trankes oder starken Weines die Rede ist. Conrad äussert sich etwas ausführlicher, Arigo nimmt dies auf:

C. v. M. S. 8:

. . . darumb slaft der mensch gern von rauchigem ezzen . . . oder von turstigem tranch, ez sei stark wein oder ander tranch, wan der tranch, der auf get von dem magen in daz haupt, betrüebt die gaist, daz der sel kreft si nicht geweltigen mügent in irn wercken.

Dec. ed. Keller 220, 21:

. . . . zu geleicher weisz, als ab im von dem magen auf in daz haubt schwere reuche stigen, die im seine synne also betrübten, dovon er in amacht het fallen müssen . . .

Conrad hat seinerseits nach einer lateinischen Vorlage, nach des Thomas Catimpratensis „Liber de natura rerum“ gearbeitet; dieses Werk kommt aber hier nicht in Betracht, da es die verglichene Stelle nicht enthält, diese ist somit ein Zusatz Conrads. Bei Thomas lautet die Stelle (nach dem Cod. lat. Mon. No. 27006: „. . . Sompnus nichil aliud est, ut dicit Plinius, quam animi in medio se recessus; aliam diffinicionem dat aristoteles in libro de sompno et vigilia. Sompnus est impotencia animalium virtutum cum intensione naturalium . . Pueri autem circa tertium annum vel quartum non sompinant, fuerunt invent homines, qui nunquam sompinant etc.[1]). Schliesslich folgen eine Reihe Recepte gegen Schlaflosigkeit. Conrads Text weicht somit wesentlich von der Vorlage ab. —

Die zweite Stelle — diese aus dem FdV — bezieht sich auf die Jagd des Einhorns. Die italienischen Texte berichten hier sachlich völlig übereinstimmend: FdV ed. Volpi S. 115: „. . . liocorno [unicorno] ‚che' è una bestia, che ha tanta dilettazione di stare con alcuna donzella vergine, che, com' egli ne vede alcuna, incontanente va da lei e addormentasi nelle sue braccia; poi vengono gli cacciatori e si lo prendono; che altrimenti non lo potrebbono pigliare, se non per la sua intemperanza.“ (= ed. Gelli S. 84; Z. f. rom. Ph. XIX, 435; Ulrich FdV. ed. Leipzig 1890 S. 48).

Diese ganz allgemein gehaltene Darstellung aller italienischen Texte ersetzt Arigo durch einen mehr ins Einzelne gehenden Bericht, der sich wiederum Conrads Schilderung nähert:

C. v. M. S. 161:	**Arigo FdV. S. 110:**
ez ist gar scharpf . . . also daz ez kain jäger gevahen mag mit gewalt, aber sam Isidorus und Jacobus sprechent, so vacht man es mit ainer käuschen juncfrawen, wenne man die	. . . . vnd daz nymant gefachen mage dan alleyne mit der junckfrauen vnd durch sein grosse vnmessige liebe, die es zu der jun[c]frauen hat . . . . wan die jäger, die das tier fachen wöllen,

[1]) Die ganze Stelle bei Conrad v. M. lautet dagegen: „Von dem slâf. Der slâf ist nicht anders wan ain einzug der sêle auf sich selber, alsô spricht Plinius, daz verstên ich alsô, daz der slâf sei ain einzug der werck der auzwendigen kreft der sêl . . . vnd der einzug kümpt von dem daz die gaist betrüebt sint oder sich inziehent von der glieder müden vnd darumb slâft der mensch gern von rauchigem ezzen etc.“ [obige stelle], dann spricht C. von der betäubung durch die Gährung des Mostes, von Träumen, dann wieder wie oben bni Thomas: „den kindern treumet nicht vor dem dritten jar . . . .“

laet aine sitzen in den walt, so ez da zuo kümt, so laezt ez etc. . . . und legt sein haupt in ir schoz und entslaeft da, so vahent ez die jäger[1] . . .

mit in füren ein reyne junckfraue und die seczen an das ende, do si meynen daz einhörn zu treyben . . als palde das tiere die junckfrauen ersechen hat, zu ir läuft, sich in ir schasse legt . . . und e sich töten vnd fachen last etc. . .

Hans Vintler v. 5256 ff. setzt hier ganz abweichend als Vergleichsobject die Otter ein. Man beachte noch, dass die Anschauung, welche für Arigo durch seine italienischen Quellen gegeben war, und die er naturgemäss beibehielt, wesentlich von der gewöhnlichen Ueberlieferung abweicht. Diese nämlich sieht in dem Einhorn ein Symbol Christi, der zuerst zornig, durch die Reinheit der Jungfrau [Maria] besänftigt wird und ihr huldigt, so fasst es Isidorus und die Andern, so geht es durch die mittelalterliche Litteratur, so fasst es auch Conrad von Megenberg. In dem FdV dagegen (und somit bei Arigo auch) erscheint es dagegen als Sinnbild der geschlechtlichen Ausschweifung (intemperanza). Der Ausgangspunkt für diese Divergenz der Auffassung ist natürlich die dem Tiere ursprünglich zugeschriebene Wildheit. —

Die dritte Stelle handelt von dem Greiffalken. Die italienischen Texte sind an dieser Stelle wieder kurz: Z. f. rom. Ph. XIX S. 431: „. . . Et pose appropriare la vertute de la magnianimitate allo girofalcho lo quale se lassaria nanti morire de fame che mangiasse de carne fraceda. Et no-sse delecta de prendere se non auccelli grossi (ebenso Gelli S. 75: se non uccelli grossi etc.). Arigo führt nach seiner Gewohnheit den Begriff der „grossen Vögel" etwas näher aus und fügt schliesslich und zwar ganz unnötigerweise, da schon ein Vergleich vorliegt, einen Vergleich dieses Falken mit einem edelen Manne hinzu. Diesen Vergleich hat wiederum Conrad, dieser aber bringt ihn ganz richtig nur einmal, ebenfalls am Schlusse, er fehlt in Conrads lateinischer Vorlage.

---

[1]) Conrad folgt an dieser Stelle s. Vorlage genauer: Thomas Cant. cod. lat. Mon. No. 27006 bl. 62a: Unicorius est animal parvum . . . . acerrimum nimis est ita, ut a nullo venatore valeat comprehendi . . [ut] Jacobus et Ysidorus dicunt, hoc argumento capitur, puella virgo in silvo proponitur solaque relinquitur, qui adveniens omni ferocitate deposita casti corporis pudicitiam in virgine veneratur caputque suum puelle aperientem imponit sicque soporatus inermis deprehenditur . . .

C. v. M. S. 186:

... wenne er den raup siht ... er ... schawet, ob er im eben sei und gevellig und ist er im sô endleich, so vaeht er in. Pei dem verstê ainen muotigen man, der mit witzen und mit dem rehten angesigt den adlärn, die mit unreht über ander läut vliegen wellent.

Arigo S. 96:

... der girfalche grosse freude vnd lust hatte grosses gefügel zu fachen als dan sein chranghe, fashüre vnd rephüre vnd alles edel gefügel, darum man in geleicht zu dem edelen vnd herczenhaftigen man, der nicht anders verprenget dan edele werck.

In der lateinischen Vorlage fehlt, wie gesagt, dieser Vergleich ebenfalls, überhaupt weicht Conrad hier wieder wesentlich von Thomas ab: Thom. Cant. bl. 74a: „Erodius qui et gyrfalc .... cum videt praedam excuciens se animal et si apta sit, ad capiendum discernit. Quoddam genus girfalcorum est, quod sacrum cognominatur et hii validories sunt, habent enim colorem fuscum.“

Bonn a./Rhein.

Die Ofenpester Handschrift der Gesta Romanorum.

Von

Ludwig Katona.

Unter den von Oesterley in seiner Ausgabe der Gesta Romanorum (Berlin 1872) verzeichneten und zum grössten Teile auch dem Inhalte nach registrierten Handschriften dieser, für die vergleichende Litteraturwissenschaft so wichtigen mittelalterlichen Beispielsammlung ist keine einzige in Ungarn befindliche Hs. derselben verzeichnet. Seit dem Erscheinen der Oesterley'schen Ausgabe sind nunmehr beinahe drei Jahrzehnte verflossen, und während dieser Zeit kamen zu den bei Oesterley teils in der Einleitung, teils im Nachtrage seiner Ausgabe angeführten Handschriften (138 lat., 24 deutsche und 3 engl.), neu hinzu nur eine von Herrtage erwähnte anglo-lateinische[1]), so wie die von J. Novak herausgegebenen alt-tschechischen Codices[2]) und schliesslich eine in der Ofen- [offiziell: Buda[3])-] Pester Universitäts-Bibliothek aufbewahrte lateinische Hs. vom J. 1474 (Cod. 25), auf welche ich hiermit die Aufmerksamkeit lenken möchte.

Die anglo-lateinische Handschrift der Grenville Library, die aus dem XIV. Jahrh. stammt und 111 Kapitel enthält, scheint an den von Madden über diese Gruppe von Handschriften gewonnenen Ergebnissen

---

[1]) The Early english versions of the Gesta Romanorum. (Early Engl. Text Soc. Extra series XXXIII. London 1879. S. XXVII. der Einleitung.

[2]) Staročeská Gesta Rom. (Sbirka pramenův ku poznáni literárniho života etc.)

[3]) Der geehrte Herr Verfasser hat hier wie überall, wie wir ihm hiermit auf seinen Wunsch hin ausdrücklichlich bezeugen, „Buda-Pest“ geschrieben. Gemäss der seit Jahren und auch künftighin an dieser Stelle festgehaltenen Übung der Zeitschrift kann seinem Wunsche, statt Ofen-Pest in einer deutschen Zeitschrift die magyarisirte Namensform für die deutsche Bürgerstadt Ofen aufzunehmen, unmöglich stattgegeben werden. (Die Redaktion).

nichts zu ändern. Die verloren gegangene ältere Vorlage der alttschechischen Hs. beruht, wie Novák in seiner vorzüglichen Ausgabe nachgewiesen, vorwiegend auf jener deutschen Uebersetzung, die in einer Gruppe der bei Oesterley verzeichneten deutschen Handschriften mehrere Schösslinge zählt und am bequemsten in der von Adelb. Keller herausgegebenen Münchener Hs. (Quedlinburg u. Leipz. 1891) zugänglich ist. Von einigen belanglosen lateinischen Manuscripten, so der zwei, später noch zu erwähnenden Hss. der Grazer Universitäts-Bibliothek, können wir hier füglich ganz absehen. Ich will nur die im Titel bezeichnete Handschrift, von der das gelehrte Ausland bisher noch kaum Notiz genommen, einer ausführlichen Beschreibung würdigen, weil sie nach meinem Dafürhalten trotz ihrer späten Entstehungszeit, wegen der verlorenen, oder doch verschollenen, bedeutend älteren Vorlage, die sie vertritt, besondere Aufmerksamkeit verdient.

Schon ihr verhältnismässig grosser Umfang, den nur die Innsbruck-Münchener Familie [1]) der lat. Gesta-Handschriften überflügelt, würde ihr eine gewisse Beachtung sichern, die aber, auch von diesem Umstande abgesehen, durch einige besondere Eigentümlichkeiten der Zusammensetzung ihres Inhaltes noch mehr hervorgerufen wird.

*

Unsere Handschrift (Cod. 25. Bibl. Univ. Budap.) gehört jener Reihe von 35 Codd. an, die der gegenwärtig regierende Sultan Abdul Hamid II. im Jahre 1877 der Ofenpester Universität, als höfliche Erwiderung der anlässlich des russisch-türkischen Krieges gegen die Türkei in Ungarn kundgegebenen Sympathien, zum Geschenke gegeben hat. Ein Teil dieser Handschriften stammt ohne Zweifel aus der berühmten Corvinianischen Bibliothek und ist durch die Abhandlung E. Abel's: „Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus“ (Litterarische Berichte aus Ungarn II.) auch dem gelehrten Auslande nicht unbekannt. (Vgl. auch J. Csontosi in Petzhold's „Neuer Anz. für Bibliographie u. Bibliotekwissenschaft“ 1877 S. 314—316 u. 348—350.) Die erste richtige Andeutung über den Inhalt unserer Hs. (der 25. der erwähnten Gruppe) bringt aber erst der „Catalogus Codicum Bibl. Univ. Budap.“ (1881) auf S. 12 u. f., durch welchen auch meine Aufmerksamkeit auf diese Hs. der G. R. hingelenkt wurde.

---

[1]) Vgl. „Die Gesta Romanorum. Nach der Innsbr. Hs. v. J. 1342 und vier Münchener Hss. herausgeg. von Wilhelm Dick.“ (Erlanger Beitr. zur engl. Philol. VII.) Erlangen u. Leipz. 1890.

Die Hs. gehört einem Papier-Codex von Kl. Fol.-Format an, der nach einem Vorlage-Blatt 107 ungezählte Blätter enthält, von denen auf F. 1a—83b die Gesta Romanorum, auf F. 84a—104b hingegen die Historia septem sapientum folgen. Als Titel — ob des ganzen Werkes, oder ob nur des ersten Teiles, ist schwer zu entscheiden — ist auf der Kehrseite des Vorlage-Blattes unten Folgendes zu lesen: Incipitur liber qui vocatur **Historiegraphus.** Allerdings kommt die Bezeichnung Historiegraphus auch in einer gedruckten Ausgabe der G. R. vom J. 1494 (s. l. 4° Hain 7748), welche der Graner erzbischöfl. Bibliothek gehört, handschriftlich über den gedruckten Titel eingetragen vor; so dass hieraus auf eine wenigstens in Ungarn gegen Ausgang des XV. und den Anfang des XVI. Jahrh. geläufige Benennung der G. R. gefolgert werden könnte, wenn die auch anderweitig häufige Bezeichnung des Livius-Epitomators L. Florus als „Historiographus" einesteils, und andererseits die nicht seltene Erwähnung seines Werkes unter dem Titel „Gesta Romanorum" dieser Annahme nicht einige Bedenken entgegenstellen würde.

Bemerkenswert ist bei unserer Hs. gewiss der Umstand, dass sie, ebenso wie die Codd. der Innsbruck-Münchener Familie, die in Dick's G. R.- und Buchners VII. Sap.-Ausgabe (Erlanger Beitr. z. engl. Phil. V.) ausführlich beschrieben wird, diese beiden so überaus wichtigen Sammelwerke der mittelalterlichen Erzählungslitteratur auf einander folgen lässt. Das Verhältnis der beiden Sammlungen zu einander und die mannigfachen Einwirkungen der Letzteren auf die Erstere, die in einer besonderen Gruppe von Hss. des G. R. zur mehr oder weniger vollständigen Einverleibung des Hist. VII. Sap. in den Körper des G. R. Anlass gegeben haben, lassen also die oben angedeutete Annahme, dass der Titel „Historiegraphus" in unserer Hs. auf beide Bestandteile derselben zu beziehen ist, nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen.

Die im Ganzen 179 Erzählungen unserer Hs., die auf den durchgängig in zwei Spalten geschriebenen Blättern 1a—83b folgen, sind mit einer Ausnahme, die weiter unten zu näherer Besprechung kommen soll, vermutlich in der aus dem Vulgärtexte bekannteren Weise moralisiert. Die Moralisationen sind in unserer Hs. als Applicacio (gewöhnlich zu Apl° abgekürzt) mit roter Schrift bezeichnet. Durch einfache, aber hübsche Initialen in roter Schrift werden die einzelnen Erzählungen von einander unterschieden, führen aber keine Titel und Kapitelzahlen. Die am Rande angemerkten Titel od. Schlagwörter scheinen von späterer, aber noch gewiss dem Anfang des XVI. Jahrh. angehörender Hand her-

zurühren. Auf F. 47a[2] ist unten mit roter Schrift das Datum der Hs. und der Ort, wo sie geschrieben wurde, wie folgt angegeben: 1474 Varadiensis. Hierunter ist Grosswardein (Nagyvárad) zu verstehn, und diese Angabe führt (auf dem Grunde einer Vergleichung der Schrift unseres Codex mit einem anderen derselben Bibliothek) zur höchst wahrscheinlichen Annahme, dass die Hs. von demselben Matthäus Sztárai auf Bestellung des Gouverneurs der Grosswardeiner Dioecese, Ladislaus Egervári geschrieben wurde, der auch die 71. Hs. des oben angeführten Kataloges, die „Historia Troiana“ des Guido Columnensis auf Geheiss desselben Bestellers angefertigt hat.

Wie hieraus ersichtlich, ist unsere Hs. eine der jüngsten des XV. Jahrhunderts und fällt ihre Entstehungszeit bereits in die Jahre der ersten gedruckten Ausgaben des Vulgärtextes der Gesta Romanorum. Deswegen ist sie aber keineswegs so belanglos, wie manche von den bei Oesterley verzeichneten jüngeren Handschriften, da sie einerseits eine nicht unbeträchtliche Zahl von Erzählungen enthält, die über den Inhalt auch des erweiterten (181 Kapitel zählenden) Vulgärtextes hinausgehn; ja sogar den von Oesterley in seinem Appendix auf 283 Stücke gehobenen Bestand der sämmtlichen, ihm bekannt gewordenen Handschriften um fünf Geschichten übertrifft.

Ich will im Nachfolgenden den Bestand unserer Hs. zuerst durch eine knappe Vergleichung desselben einerseits mit der Oesterley'schen Ausgabe — und andererseits mit der von Dick herausgegebenen ältesten Innsbrucker Hs. charakterisieren, und dann erst das vollständige Register ihres Inhaltes, mit fortwährenden Hinweisen auf die betreffenden Kapitel bei Oesterley und Dick nachfolgen lassen, wozu als Anhang die beiden wichtigsten Extravaganten unserer Hs. vollinhaltlich beigefügt sind.

Von den 179 Erzählungen unserer Hs. stimmen 140 mit solchen des Vulgärtextes überein; nur ist zu bemerken, dass diesen 140 Kapiteln im Vulgärtexte nur 139 entsprechen, da Kap. 119 der Hs. nur eine wenig abweichende Variante von Kap. 1 ders. ist, welche beide also nur durch eine Erzählung des Vulgärtextes (der 9.) gedeckt werden.

Die weiteren 39 Erzählungen der Hs. sind mit Abzug von fünfen, und zwar der 41., 48., 96., 145. und 149., teils im ersten, teils im zweiten Anhang der Oesterley'schen Ausgabe zu finden. Den ersten bildet daselbst bekanntlich die von No. 182 bis No. 196 gehende Reihe derjenigen Erzählungen, welche Oesterley aus den latein. Vorlagen der Extravaganten des ersten deutschen Druckes (Augsburg, Schobser 1489; bei ihm gewöhnlich mit Germ. bezeichnet) zusammengestellt hat. Die

zweite, bedeutend längere dagegen bilden diejenigen Kapitel, die er nach eigenem Gutdünken aus den verschiedenen, ihm bekannt gewordenen Handschriften der G. R., als zum jeweiligen Bestande der lose gefügten und beliebig ausdehnbaren Sammlung gehörend, zusammenzutragen für gut befand. Unter den Stücken der ersten Zugabe (182—196) finden sich von 16 nicht weniger als 10 solche, die in unserer Hs. vertreten sind. Von den weiteren 87 Kap. des Oesterley'schen Appendix (197—283) hingegen sind nur 24 im Ofenpester Cod. vorhanden. Diese finden wir aber mit einigen (7) Ausnahmen auch in der ältesten Hs. des G. R., mit deren Bestande auch die gemeinsamen Stücke unserer Hs. und des ältesten deutschen Druckes (Oesterley's Germ.) coincidieren.

Wenn wir nunmehr das Verhältnis unserer Hs. zur ältesten bekannten Redaction der G. R., der von Dick herausgegebenen Innsbrucker Hs. (von J. 1342) betrachten, so sehn wir, dass von den 220 Stücken derselben sich 159 im Ofenpester Codex wiederfinden. Auch ist die Geschichte, welche Dick aus dem Anhange der erwähnten ältesten Hs. auf S. 238 seiner Ausgabe den übrigen Erzählungen nachfolgen lässt, in unserer Hs. als Kap. 117 vorhanden; so dass also im Ganzen 160 Stücke des Ofenp. Cod. mit solchen des Innsbrucker Cod. v. J. 1342 gemeinsam sind.

Etwas anders gestaltet sich dieses Verhältnis, wenn wir in Betracht ziehen, dass von den 220 Kapiteln der ältesten Hs. einige (etwa 12) nur wenig abweichende Wiederholungen von bereits vorausgeschickten Erzählungen darstellen, und dass gerade diese Doubletten beinahe sämmtlich auch in unserer Hs. vorhanden sind; ja eine derselben, die 132. u. 158. Erz. unseres Codex, auch in diesem in zwei Varianten vorkommt. Freilich ist hierfür andererseits nicht ausser Acht zu lassen, dass in einem Falle unsere Hs. mit einem Bestandteile der Innsbrucker Redaction zusammentrifft, den Dick, als zur Moralisation des betreffenden Stückes (No. 76 seiner Hs.) gehörig[1]), nur in der Anmerkung dazu (S. 48) anführt.

Die in der Ofenpester Hs. fehlenden Stücke des Vulgärtextes, von denen einige, die ich mit einem * bezeichne, auch der ältesten Hs. abgehen, sind die folgenden: *15 (Alexius), 20 (Redde), 23 (Herz unverbrennbar), 32 (Wurmfrei), 37 (Achat), 39 (Feindliche Brüder), 41 (Codrus), 43 (Curtius), 48 (Perillus), 51 (Fliegen am Geschwür), 52 (Fabius),

[1]) In Dick's Ausgabe sind nämlich nur die Erzählungen der Hs. vom J. 1342 mitgeteilt, die Moralisationen aber, beider, weggelassen; so dass eine vollständige Veröffentlichung der ältesten bekannten Fassung der G. R. noch immer wünschenswert ist.

86 (Kerkergespräch), *92 (Zwei Schlangen), *93 (Abküssen), *94 (Stein heilt Aussatz), 95 (Maxentius), *96 (Kerze Alexanders), 97 (Caesars Todeszeichen), 110 (Placidus-Eustachius), 122 (Frau des Einäugigen), 130 (Freundliche Worte), *144 (Eins ist zwei), 145 (Drache im Hohlweg), 146 (Alexander und der Seeräuber), *153 (Apollonius v. Tyrus), *154 (Christusbild in Edessa), *155 (Wandelburia), 156 (Achilles unter Weibern), 157 (Zoll), 159 (Weines vier Eigenschaften), *160 (Nach Evangelium aus der Kirche), *161 (Zauberhorn), *162 (Wunderberg), 166 (Schachspiel), 169 (Lykurg), 170 (St. Bernhard u. der Spieler), *173 (Acht Paquette), 175 (Wunderbare Menschen), 176 (Gespalten), *179 (Schlemmerei), *180 (Grimoaldus). Besondere Beachtung verdienen von diesen 154, 155, 160, 161 u. 162, die sämmtlich zu dem aus Gervasius von Tilbury entlehnten, offenbar späteren Bestande des Vulgärtextes und seiner Vorlagen gehören.

Wenn ich noch bemerke, dass von den 24 Stücken unserer Hs., die, wie bereits erwähnt, im zweiten Appendix der Oesterley'schen Ausgabe (den auch Oe. als App. bezeichnet) zu finden sind, nur 6 Kapitel über den Bestand der ältesten Hs. hinausgehen, und ferner, dass die 3 mit den anglo-lateinischen Redactionen gemeinsamen Stücke dieser Gruppe (216, 217 u. 243 des Oe.'schen App.) sämmtlich auch in der ältesten (Innsbrucker) continentalen Fassung vorkommen; so glaube ich die nachfolgende tabellarische Zusammenstellung hinlänglich beleuchtet zu haben, um nunmehr auf diejenigen Kapitel unserer Hs. übergehen zu können, die in keiner der von Oesterley registrierten Codices der G. R. als zum Bestande derselben gehörend verzeichnet sind.

Von diesen fünf Stücken nun sind drei (No. 48, 145 und 149) der „Moralitates" des in verschiedenen Fassungen der G. R. verschiedentlich vertretenen englischen Dominikaners Robert Holkot (gest. im J. 1349) entlehnt, auf dessen Verhältnis zu den G. R. seit Oesterley's Ausgabe die von Dick veröffentlichte Innsbrucker Hs. vom J. 1342 ein neues Licht geworfen hat. Auffallend bei diesen aus Holkot (und nicht — wie bei der Innsbr. Hs. vorauszusetzen war — aus einer gemeinschaftlichen Vorlage beider) entnommenen Stücken ist der Umstand, dass zwei von den in keiner anderen bekannten Hs. der G. R. vertretenen drei Kapiteln einer Reihe von Geschichten angehören, die einesteils sämmtlich mit Holkot gemeinsam sind, andererseits aber der ältesten Hs. abgehen. Es sind dies:

Ofenp. Hs.	Oesterley	Holkot (Cod. Confluent. s. Oest. S. 246)
· 144	207	9
145	—	**12**
146	208	13
147	209	11
148	203	1
149	—	**14**

Das dritte, über den von Oesterley angenommenen Bestand der G. R. hinausgehende und mit Holkot gemeinsame Stück unserer Hs. ist dessen 48. Kap., das dem 10. Stücke der „Moralitates" entspricht.

Bei der späten Entstehungszeit unserer Hs., so wie auch ihrer nächsten Vorlagen lässt sich allerdings aus diesem Verhältnis zu Holkot nur die Folgerung ziehen, dass Dick zwar bezüglich der Innsbrucker. Hs. darin recht haben wird, wenn er für die mit Holkot gemeinsamen Stücke derselben eher eine gemeinschaftliche Vorlage beider annimmt, als mit Oesterley's früherer Ansicht (die Letzterer übrigens S. 751 im Nachtrage seiner Ausgabe selber berichtigt) an eine Entlehnung aus Holkot zu glauben; dass aber die Annahme einer solchen bezüglich unserer Hs. schon darum nicht ausgeschlossen ist, weil die Eingänge der betreffenden Kapitel mit den entsprechenden der Holkot'schen Stücke (so weit ich dieselben aus Oesterley's Anführungen beurteilen kann) auffallend übereinstimmen. Eine endgültige Entscheidung dieser Frage könnte allerdings nur die eingehende Vergleichung des Holkot'schen Textes mit den correspondierenden Abschnitten unserer Hs. bringen, die ich als Ergänzung dieser vorläufigen Notiz nachzusenden gedenke.

Einstweilen begnüge ich mich damit, im Anhange der nachfolgenden tabellarischen Uebersicht des Bestandes unserer Hs. und der Vergleichung desselben mit dem der Oesterley'schen und der Dick'schen Ausgabe, die beiden Stücke (mit Weglassung der Moralisation des einen) in extenso mitzuteilen, die sowohl über die bei Oesterley bereits auf 283 gestiegene Kapitelzahl der G. R. im bisherigen weitesten Begriffe, als auch über die aus Holkot stammenden weiteren Entlehnungen hinausgehen. Diese sind Kap. 41 und 96 unserer Hs., von denen das erstere sich allerdings in einer Hs. der G. R., und zwar in dem bei Oesterley unter No. LXXI. registrierten Colmarer Manuscripte[1]) (XIV. Jahrh.) angedeutet findet,

[1]) Diese Hs. der G. R. ist übrigens auch deswegen von besonderer Wichtigkeit, weil sie die einzige ist, in der die auch in den Vulgärtext aufgenommene Gesch. des Apollonius von Tyrus (No. 57 der Hs.) vorkommt.

aber von ihm nicht zum Bestande der G. R. gerechnet wird und demnach auch in seinem Appendix nicht aufgenommen ist. Es ist dies das 14. Stück der erwähnten Colmarer Hs. (Cod. Colmar. Issenhem. 10, fol. Näheres s. bei Oesterley 175 u. ff.) und beginnt daselbst mit den Worten: De rege qui super portam problema scripsit et a proprio filio ignoranter occiditur. Erat quidam rex ... Oesterley setzt a. a. O. die Bemerkung hinzu: Oedipus Rätsel, was über den Inhalt der betr. Geschichte keinen Zweifel aufkommen lässt. Dieser wird übrigens auch durch die Eingangsworte der entsprechenden Erzählung unserer Hs. behoben. Um aber die Indentität beider Stücke nachweisen zu können, wäre es sehr erwünscht, wenn Jemand, dem der Codex leichter zugänglich ist als mir, durch diese Zeilen angeregt, das betr. Stück der Colmarer Hs. (am zweckmässigsten in dieser Zeitschrift) abdrucken lassen würde.

Zu dem anderen extravaganten Stück, nämlich dem 96. unserer Hs. habe ich in den bisher mir bekannt gewordenen Codd. der G. R. (deren Zahl die der von Oesterley registrierten nicht nur um die eine Ofenpester, sondern auch um zwei Grazer Handschriften[1]) übersteigt) keine Parallele gefunden. Dieses Stück unterscheidet sich von den übrigen der Hs. darin, dass ihm keine Moralisation angefügt ist, sondern auf eine solche nur mit den folgenden Schlussworten der Erzählung kurz hingewiesen wird: Applicacionem de te poteris facere si vis etc.

Register.*)

	Oe.	D.
1. (F. 1 a[1]) Allexander regnauit prudens valde, qui filiam regis Syrie in uxorem accepit (Sohn stellt Vater nach).	9	9
2. (F. 1 a[2]) Vespesianus regnauit, qui diu mansit sine prole (Ring der Vergessenheit.)	10	10
3. (F. 1 b[1]) Allexander regnauit potens valde, qui magistrum Arestotilem doctorem habebat (Giftnahrung.)	11	11
4. (F. 1 b[2]) Othoch regnauit, in cuius Imperio erat quidam sacerdos lubertus nomine (Reine Quelle aus dem Rachen eines toten Hundes.)	12	12

[1]) Grazer Univ.-Bibl. Ms. 856 u. 873. (XV. Jahrh.) Die erstere, von mir nur flüchtig eingesehene enthält in einem Colligate auf F. 175—196 im Ganzen 23 Erz. von denen die zwei letzten der hist. VII Sap. angehören (22 = Virgils Thurm, 23 = VII Sap. Einl.)

*) Die in Klammern beigefügten Schlagworte sind mit einigen geringen Aenderungen die von Oesterley eingeführten. Oe = Oesterley's, D = Dick's Ausgabe der G. R.

5. (F. 2 b [1]) Quidam Imperator erat, qui pulcram vxorem habebat, quam miromodo dilexit (C. D. M. R.)	13	13
6. (F. 3 b [1]) Dorotheus regnauit, qui statuit pro lege, quod si filii parentes suos sustentarent (Vater oder Mutter folgen.)	14	14
7. (F. 4 a [1]) Rex quidam semel de vna ciuitate ad aliam ciuitatem transitum fecerat, ad qua(n)dam crucem peruenit (Kreuz mit Inschriften.)	65	175
8. (F. 4 a [2]) Primatus regnauit, qui miro modo inuidus erat. In regio suo quidam miles nomine leucius habitabat (Schwarz. Germ. 35.)	*190*	176
9. (F. 4 b [2]) Quidam rex regnauit, qui pulcram filiam habebat, quam multum dilexit, que post decessum regis regnum occupauit (Waffen aufhängen.)	66	177
10. (F. 5 a [2]) Maximianus regnauit prudens valde, in cuius regno erant duo Milites, vnus sapiens (Weiser folgt dem Narren.)	67	179
11. (F. 6 a [2]) Allexander regnauit, qui vnicum filium nomine Celestinum habebat (Räudiges Pferd und zwei zusammengebundene Schafe.)	163	180
12. (F. 7 a [2]) Cesar regnauit, in cuius regno erat quidem (sic) miles generosus ac fortis, qui semel per quendam (sic) forestam equitauit (Kröte und Schlange.)	99	181
13. (F. 7 b [1]) Gordianus regnauit, in cuius regno erat miles quidam generosus, qui pulcram vxorem habebat, que sub viro sepius erat adulterata (Drei Hähne.)	68	182
14. (F. 8 a [1]) Pomperius regnauit diues valde ac potens, qui filiam vnicam pulcram habebat (Entführt und beschenkt.)	1	1
15. (F. 8 b [2]) Tytus regnauit, qui statuit pro lege sub pena mortis, quod filii parentes suos alerent (Zwei Brüder, Onkel.)	2	2
16. (F. 9 a [1])) Quidam Imperator regnauit, qui statuit pro lege, quod si mulier sub viro suo adultera esset (Zweimal hinabstürzen.)	3	3
17. (F. 9 a [2]) Cesar regnauit, qui statuit pro lege, quod si quis mulierem raperet (Zwei Frauen entführt.)	4	4
18. (F. 9 b [1]) Rex quidam regnauit, in cuius imperio erat quidam Juuenis a piratis captus (Räubertochter.)	5	5
19. (F. 10 a [2]) Erat quidam Imperator potens, sed turanus, qui quandam puellam regis filiam (Totem Manne folgen.)	6	6
20. (F. 10 b [1]) Dioclicianus regnauit, in cuius Imperio erat quidam miles generosus (Bruderneid.)	7	7
21. (F. 11 a [1]) Leo regnauit, qui miromodo pulcras virgines delectabatur videre (Statuen bestehlen.)	8	8
22. (F. 12 a [1]) Gordianus regnauit, qui vxorem pulcram accepit, concepit et peperit filium. Puer creuit et ab omnibus est dilectus (Vater heilen, Stiefmutter nicht.)	112	15
23. (F. 12 b [1]) Erat quidam Rex, in cuius regno pauper quidam habitabat (Drachenschwanz.)	114	18
24. (F. 13 a [1]) Adonias regnauit diues, qui torneamenta et hastiludia multum diligebat (Turnier.)	113	17
25. (F. 13 b [1]) Erat quidam princeps nomine Naamarus princeps milicie diues valde, sed leprosus (Naaman und Heliseus.)	(211)	16

26. (F. 13b[1] inf.) Quidam Imperator erat, qui quandam forestam habebat, in qua erat Elephans (Zwei nackte Jungfrauen.) 115 19 (187)
27. (F. 13b[2]) Lyppinus regnauit quidam, qui quandam puellam valde pulcram despensauit (Stiefkind und rechtes Kind.) 116 20
28. (F. 14a[2]) Pollomius regnauit, qui tres filios habebat, quos multum dilexit (Der Faulste.) 91 22
29. (F. 14b[1]) Allexander regnavit, qui dominium mundi optinuit. Accidit semel, quod grandem exercitum collegit (Basilisk.) 139 23
30. (F. 14b[1] inf.) Eraclius regnavit, qui inter omnes virtutes, quas habebat, iustus fuit (Drei Urteile.) 140 24
31. (F. 14b[2]) Marcus regnavit prudens valde, qui tantum vnicum filium et filiam habebat (Gregorius.) 81 170
32. (F. 18a[2]) Fulgencius regnauit, in cuius regno erat quidam miles nomine sedelchias (Schlange, Milch, undankbarer Mensch.) 141 25
33. (F. 19a[1]) Quidam miles erat, qui castrum pulcrum habebat (Störchin) 82 26 (75)
34. (F. 19a[1] inf.) Fridericus regnauit, qui statuit pro lege, quod quicumque aliquam virginem vi raperet (Untreue gegen Erretter.) 117 27 (184)
35. (F. 19b[2]) Rex (sic) aliquando erat in quodam regno, quod frater senior se (sic) hereditatem diuideret (Erbteilung.) 90 28 (85)
36. (F. 20a[1]) Quidam rex nobilis, sapiens atque diues vxorem habuit perdilectum (Streit um väterliches Erbe, auf Vaters Leichnam schiessen.) 45 103
37. (F. 20b[1]) Tyberius regnauit, qui ante imperio (sic) erat prudens ingenio, clarus eloquio (Dehnbares Glas.) 44 98
38. (F. 20b[1] inf.) Quidam miles generosus quendam regem, a quo infedatus erat, grauiter offendebat (Halb geritten.) 124 105
39. (F. 21a[2]) Erant duo fratres, quorum unus erat laycus, alter clericus (Sechzig Raben.) 125 —
40. (F. 21b[2]) Tytus in ciuitate regnauit romana, qui statuit pro lege quod dies primogeniti sui (Focus). 57 143
*41. (F. 22b[2]) Erat quidam Rex potens valde, qui supra portam sui pallatii hec (sic) problema scripsit in hiis verbis et quicumque soluere posset, honores et diuicias infinitas ab Imperatore optineret (Oedipus-Rätsel.) — —
42. (F. 24a[2]) Sequitur de quodam sancto, qui vidit quinque viros (Fünf Narren; abweichend.) 164 108
43. (F. 24b[1]) Rex Dariorum tres reges, qui stella duce ab oriente yerosolimam venerunt (Heil. drei Könige.) 47 116
44. (F. 24b[2]) Macrouius refert, quod quidam puer romanus nomine Papirus semel cum patre senatum sapientum intrauit (Papirius.) 126 120
45. (F. 25a[2]) Refert Valerius, quod Eulogius consul edidit pro lege, quod si quis virginem defloraret (Zaleucus.) 50 122 (186)
46. (F. 25b[1]) Quidam princeps erat, qui multum delectabatur venare (Fürst und Kaufmann.) 56 —
47. (F. 26a[1]) Rex quidam nobilis filium formosum, sapientissimum, strenuissimum, gloriosum ac amorosum habebat (Justita, Veritas, Misericordia, Pax.) 55 134

48.	(F. 27b [1]) Scribitur in libro de operorum (sic) Socrates depinxerunt Imaginem superbie coronatam tribus coronis (Holkot Moral 10.: Pictura superbie Legitur in libro deorum quod Socrates.)	—	—
49.	(F. 27b [2]) Ex vitis patrum habetur, quod angelus ostendit cuidam seni tres homines laborantes triplici fatuitate (Drei Narren.)	165	109(139)
50.	(F. 28a [1]) Senequa narrat, quod aliquando lex erat, quod quilibet miles in armis suis sepelliri deberet (In Waffen begraben.)	134	142
51	(F. 28a [2]) Rex assuerus grande conuiuium cunctis principibus fecit (Esther.)	177	141
52.	(F. 28b [2]) Demecius regnauit potens valde, qui solus per Imperium equitabat, quidam pauper ei obuiauit (Ingratus und Guido).	119	145
53.	(F. 30b [1]) Domicianus Imperator regnauit potens valde, qui cum semel in stratu suo iacuisset (Jovinianus.)	59	148
54.	(F. 32a [1]) Herodes regnauit, qui filiam pulcram habebat (Sieben Jahre treu. Germ. 59.)	*193*	151
55.	(F. 32b [2]) Claudius regnauit, qui tantem unicam filiam habebat graciosam et decoram valde (Socrates heiratet.)	61	154
56.	(F. 33a [2]) Quidam Rex regnauit, qui tres virtutes habebat, primo quod erat fortior omnium hominum (Hemd, drei Zoll.)	64	165
57.	(F. 33b [1]) Erat quidam (sic) imago in ciuitate romana, que rectis pedibus stabat, habebatque manum dextram extensam (Percute hic!)	107	171(88)
58.	(F. 34b [1]) Tiberius regnauit, qui nimis melodiam dilexit (Goldene Angel.)	85	152
59.	(F. 35a [1]) De quodam homine, qui vocatur galuterus, narrat(ur), quod locum gaudendi sine fine optabat (Freude ohne Ende.)	101	189
60.	(F. 35b [2]) Quidam Rex erat, qui filiam pulcram habebat ac prudentem, quam pater viro tradere volebat (Drei Fragen.)	70	193
61.	(F. 36a [2]) Quidam Rex erat in anglia, in cuius regno duo milites erant, vnus Gydo, alter Tythus (Guido und Tyrius.)	172	194
62.	(F. 38a [2]) Quidam rex erat, qui tantum vnicum filium habe bat, quem multum diligebat (Freundesprobe.)	129	196
63.	(F. 38b [2]) Quidam Rex nobilis in regno suo duos milites habebat, vnus fuit cupidus alter invidus (Aussatz aus Neid.)	151	197
64.	(F. 40a [2]) Olim erat quidam Rex, qui in regno suo habebat duos milites in vna ciuitate manentes (Nachtigall töten.)	121	199
65.	(F. 40b [1]) Legitur in naturis rerum, quod Rex Allexander erat tam nobilis, quod statuit pro lege [Am Rande: Piscis assus.] (Bratfisch. Germ. 62.)	*194*	200
66.	(F. 41a [1]) Rex quidam erat, qui magnum conuiuium fecerat (Lahmer und Blinder.)	71	201
67.	(F. 41b [1]) Quidam faber erat, qui iuxta mare marebat, in ciuitate diues valde [Am Rande: Faber et Troncus.] (Schatz im Baumstamm.)	109	202
68.	(F. 42a [2]) Quidam Rex erat, qui statuit pro lege, quod quicumque mori subito deberet, mane ante (Todestrompete.)	143	203
69.	(F. 42b [2]) Legitur de quodam Rege, qui vnicum filium habebat, quem tenerrime dilexit et nutrivit (Fünf Fässer Wein.)	72	204

70. (F. 43b [1]) Erat quidam Rex, qui vnicum filium habebat, quem tenerrime dilexit. Rex iste vnum pomum aureum fieri fecit (Narrenapfel.) 74 206

71. (F. 44a [1]) Quidam Rex erat, qui duos canes leporales optimos habebat (Hunde und Wolf.) 133 207

72. (F. 44a [2]) Erat quidam Rex, qui miromodo duos parvos caniculos dilexit (Schmeichelnder Esel.) 79 —

73. (F. 44a [2] inf.) Maximianus regnauit, in cuius imperio erant duo milites prope manentes (Totensiegel.) 128 198

74. (F. 45b [1]) Accidit in quadam ciuitate, quod erant duo medici optimi (Ziegenauge.) 76 211

75. (F. 45b [2]) Rex quidam fecit per totum regnum suum proclamare quod omnes indifferenter ad eum venirent (Den Armen das Reich.) 131 214

76. (F. 46b [1]) Erat quidam Rex, qui duas filias habebat, vna erat pulcra et omnibus amorosa, alter(a) nigra et omnibus odiosa (Schöne und hässliche Tochter.) 77 215

77. (F. 46b [2]) Miles quidam erat, qui vnicum filium habebat, quem multum dilexit. Filius iste, cum ad etatem legitimam peruenisset, incepit manus et brachia dilacerare (Sohn zerfleischt sich.) (217) 216

78. (F. 47a [1]) Rex quidam filiam pulcram habebat, que erat nobilissimo duci desponsata (Treue Witwe.) 78 —

79. (F. 47a [1] inf.) Quedam mulier nomine medusa pulcra valde et oculis omnium graciosa (Medusa.) (218) 138

80. (F. 47a [2]) Erat quidam Rex pius ac potens, qui habebat vxorem in longinquis partibus satis formosam (Keusche und unkeusche Augen.) (220) —

81. (F. 47b [1]) Erat quidam heremita, qui in quadam spelonca (sic) manebat (Engel und Einsiedler.) 80 220

82. (F. 48a [1]) Erat quidam Imperator, in cuius imperio erant duo latrones (Bürgschaft.) 108 169

83. (F. 48b [2]) Tytus regnauit, in cuius imperio erat quidam miles generosus, sed deo deuotus (Wachsbild.) 102 167

84. (F. 49b [1]) Domicianus regnauit prudens valde ac per omnia iustus (Drei Weisheiten verkaufen.) 103 162

85. (F. 50a [2]) Erat quidam Rex, qui ad sanctam terram perrexit. Miles quidam erat, qui amore inordinato Reginam dilexit (Dankbarer Löwe = Oe. Löwenhochzeit.) (216) 158

86. (F. 50b [1]) Gayas regnauit prudens valde, in cuius regno erat quedam mulier nomine florentina (Florentina.) 62 155

87. (F. 50b [2]) Legitur tres sirenes insula maris fuisse. Vna quippe voce hominis canebat (Sirenen.) (237) 136

88. (F. 51a [1]) Imperator Fridricus regnauit, qui vnam portam marmoream construxit (Marmorthor.) 54 132

89. (F. 51a [2]) Valerius maximus narrat, quod cum omnes syracusani mortem dionisi (Dionysius und die Alte.) 53 131

90. (F. 51a [2] inf.) Refert Vallerianus, quod quidam index feminam nobilem coram se capitis(n)iam dampnatam (Mutter stillen.) (215) 126

91.	(F. 51 b[1]) Paulus longaberdorum refert hystoriatus (sic), quod cathenas rex hungarum (sic) obsedit quoddam castrum cuiusdam domine (Rosimilla.)	49	121
92.	(F. 51 b[1] inf.) Refert Augustinus de Ciuitate dei de Lucrecia Romana (Lucretia.)	135	119
93.	(F. 51 b[2]) Barlaam narrat, quod peccator similis est homini, qui cum timet vnicornium (Honig.)	168	115
94.	(F. 52 a[1]) Sagittarius quidam auiculam paruam capiens nomine philomenam (Drei Weisheiten lehren.)	167	114(190)
95.	(F. 52 a[2]) Theodosius regnauit prudens valde, qui lumen oculorum amisit (Rügenglocke.)	105	156
*96.	(F. 52 b[1]) Olim in Ciuitate Romana erat quidam magnus nomine tarquinius, qui leges romanorum forum (sic) fecit (Mucius Scaevola.)	—	—
97.	(F. 52 b[2]) Quidam Imperator erat, qui in quodam bello mortali expositus mori (Narben zeigen.)	87	100
98.	(F. 52 b[2] inf.) Refert Vallerius quod in Roma vidit in vna columpna quatuor literas (P. S. R. F.)	42	92
99.	(F. 53 a[1]) Legitur ut dicit macrobius, quod erat quidam miles, qui habuit vxorem suam pulcram (Puls fühlen.)	40	87
100.	(F. 53 a[2]) Refert Vallerius, quod erat quidam puer quinque annorum (Delphin und Knabe.)	(267)	91
101.	(F. 53 a[2] inf.) Narratur de morte Allexandri, cum sepultura eius fieret aurea, plurimi philosophi venerunt (Alexanders Begräbniss.)	31	66
102.	(F. 53 b[1]) Quidam homo erat, qui vnicum filium habebat, qui post mortem nichil preter domum dimisit (Ölfässer.)	(246)	63
103.	(F. 54 a[1]) Miles quidam erat, qui intrauit egiptum, cogitabat, quod ibi vellet pecuniam suam dimittere (Anvertrautes Gut.)	118	62
104.	(F. 54 b[1]) Miles quidam erat, qui pergere (sic) proficiscens, commisit vxorem suam sue sorui (Decke zeigen.)	123	60
105.	(F. 54 b[2]) Quidam imperator post meridiem ad venandum equitauit (Schlange lösen.)	174	57
106.	(F. 55 a[1]) Refert Justinus, quod ciues lacedonie (sic) semel conspirauerunt contra regem suum (Wachsschrift.)	21	44
107.	(F. 55 a[2]) De quodam principe narratur, qui cum omnibus viribus suis non poterat hostes suos devincere (Wein vergiftet.)	88	30
108.	(F. 55 a[2] inf.) Miles quidam erat, qui tres filios habebat, qui cum mori deberet, primogenito (Drei Ringe.)	89	31
109.	(F. 55 b[1]) Legitur de quodam Imperatore Romanorum construente sibi basilicam (Sarkophag.)	16	33(164)
110.	(F. 55 b[2]) Quidam Nobilis erat, qui quandam candidam vaccam habebat (Argus.)	111	34(160)
111.	(F. 56 a[1]) Plinius narrat, quod sit quedam terra, in qua nec ros nec pluia (sic) descendit (Quelle durch Musik hervorgezaubert.)	150	35
112.	(F. 56 a[2] inf.) Vallerius narrat, quod quidam nobilis sapientem consilium querit, quomodo posset nomen suum perpetuare (Philipps Ermordung.)	149	36

113. (F. 56b[1]) De quodam rege, quem inimici occidere cogitabant, et quia potens erat Rex, eum veneno perdere voluerunt (Quelle vergiftet.) 147 48
114. (F. 56b[1] inf.) Dicit Ysidorus, quod est quidam lapis, qui magnes vocatur (Magnet und Stahl.) (245) 39
115. (F. 56b[2]) Basilius dicit: bestie sunt ordinate in examen*), quorum quedam ad laborandum (Bestimmung gewisser Tiere.) (261) 40
116. (F. 57a[1]) Erat quidam potens valde, qui quandum forestam construxit et eam miro mado circumuallauit (Hundenamen.) 142 41
117. (F. 57b[2]) Quidam Imperatore' (sic) statuit pro lege, quod quicumque vellet ei ministrare (Abibas od. Guido.) 17 Anh. 238
118. (F. 60a[2]) Quidam miles erat nomine Julianus, qui vtrumque parentem nesciens occidit (Julianus.) 18 —
119. (F. 60b[2]) Caesar regnauit in Ciuitale Romana prudens valde, qui puelam pulcram filiam regis Syrie duxit (Ausführlichere Wiederholung von No. 1. „Sohn stellt Vater nach.") 9 9
120. (F. 61b[1]) Legitur in Gestis Romanorum, quod erat quidam senex valde Princeps romanorum nomine Pompeus (Pompeius und Caesar·) 19 42
121. (F. 62a[1]) Legitur in vitis patrum, quod quatuor quoddam (sic) erant fratres heremite in una domo bone vite (Grösste Tugend.) (197) 102
122. (F. 62a[1] inf.) Erant duo milites, quorum unus mansit in Egipto, alter in Baldach (Egypten und Baldach.) 171 183
123. (F. 63a[1]) Dioclecianus regnauit, qui statuit pro lege, quod si mulier aliqua sub viro suo esset adulterata (Sohn tötet Mutter nicht.) 100 185(84)
124. (F, 63a[2]) Gallus regnauit prudens valde, qui quoddam pallacium construere volebat (Keuschheitshemd.) 69 188
125. (F. 63b[2]) Quidam philosophus narrat, quod sibi traditi fuerunt tres filii cuiusdam Regis ad informandum (Götter wählen.) (248) 107
126. (F. 64a[1]) Erat olim in partibus *aquilonis* homo quidam nobilis ac potens et deliciis affluens (Incest.) (244) —
127. (F. 65b[2]) Rome inventum est corpus Gygantis incorruptum altius muro Ciuitatis (Körper unverweslich.) 158 99
128. (F. 66a[1]) Erat quidam miles, qui semel de vno regno ad aliud transire deberet (Brücke. Germ. 53.) *191* 93(178)
129. (F. 66a[2]) Refert Allexander de natura rerum, quod Virgilius in Ciuitate romana nobile pallacium construxit (Virgils Bild. Germ. 58.) *186* 82
130. (F. 66b[1]) Scribitur, quod tempore henr*ici* Imperatoris Tercii, quod quedam ciuitas fuit obsessa ab inimicis (Brieftaube.) 38 81
131. (F. 66b[2]) Rex quidam regnauit, qui statuit pro lege, quod quicumce malefactor (Drei Wahrheiten erlösen den Verurteilten.) 58 144
132. (F. 67a[1]) Athosias regnauit, qui tres filios habebat, quos dilexit. Scutum argenteum cum quique rosis rubicundis (Baumerbe. Germ. 81. Vgl. 51. *196* (262) 146 (54)
133. (F. 67b[1]) Darius regnauit diues valde et prudens, qui tres filios habebat dilectos satis (Jonathos, drei Wunschdinge.) 120 147

*) Oe. u. D.: Basilius dicit in exameron, quod quedam besti sunt ordinate ad laborandum . . .

134.	(F. 69 a[1]) Cctauianus regnauit diues valde. Hic super omnia coniugem suam dilecit (Hildegarde = Crescentia.)	(249)	150
135.	(F. 70 b[1]) Quidam Rex, qui filiam pulcram habebat nomine rosemundi (sic) (Spielball.)	60	153
136.	(F. 71 a[2]) *Vespasianus* regnauit, qui filiam pulcram habebat, cuius nomen Aglaes (Ariadne:)	63	157
137.	(F. 71 b[2]) Quidam miles erat, qui venare (sic) dilexit. Accid. quod leoni habenti spinam in pede suo (Androclus.)	104	159
138.	(F. 71 b[2] inf.) *Trai*anus regnauit, qui vineas et ortos valde dilexit (Eber ohne Herz.)	83	163
139.	(F. 72 a[2]) Pompeus regnauit, in cuius regno domina pulcra et omnibus graciosa erat (Falke.)	84.	166
140.	(F. 72 a[2] inf.) Legitur de quodam rege, qui pulcram habebat filiam, quam quidam miles multum dilexit (Fleischpfand. Germ. 68.)	*195*	168
141.	(F. 73 a[2]) Oli*m* erant tres socii, qui ad peregrinandum pergebant (Traumbrod.)	106	172
142.	(F. 73 b[2]) Legitnr de Istoriis Romanorum, quod quidam magnus princeps habuit dus filios (Vier Briefe.)	(223)	—
143.	(F. 74 a[1]) Narratur, quod fuit quidam miles, qui fecis proclamare hastiludia (Rüstung mit Inschriften.)	(221)	—
144.	(F. 74 a[2]) Ima*go* penitencie, quam pinxerunt sacerdotes dee veste secundum remedium (sic)*)	(207)	—
145.	(F. 74 b[1]) Legitur, quod inter gentiles in quadam civitale erat deducta dea (sic) fortune templum (*Holkot Moral. 12.* Hystoria quinque sensuum.)	—	—
146.	(F. 74 b[2]) Refert Titus liuinus (sic), quod Rome fuit inventa mensa aurea (Tisch dem Weisesten.)	(208)	—
147.	(F. 75 a[2]) Pictura fortune secundum Titum et liuinum (sic) matrone romanorum dedicaverunt templum fortune (Fortuna.)	(209)	—
148.	(F. 75 a[2] inf.) Theodosius de vita Allexandri narrat. Rex Cecilie (sic) Allexandrum ad convivium invitavit (Alexander, vier Frauenbilder.)	(203)	—
149.	(F. 75 b[1]) Legitur in historiis Athenensium, quod quidam nobilis deliquit contra regem suum (*Holkot Moral.* 14: „Historia de ascensione domini.")	—	—
150.	(F. 75 b[2]) Narratur, quod antiquus (sic) moris erat Romanis, quando castrum vel civitatem obsidebant (Kerze.)	98	43
151.	(F. 76 a[1]) Narrat Augustinus, quod Egipcii voluerunt deificare consilium (sic) et serapem**) (Isis und Serapis.)	22	45
152.	(F. 76 a[1] inf.) Erat quidam rex nomine Medorus, qui unicum filum habebat heredem (Verbannter Sohn.)	138	46
153.	(F. 76 a[2]) De quodom mago narratur, quod qui (sic) habuit quendam ortum pulherrimum (Garten des Magiers.)	24	48

*) Oe.: Ymago penitencie secundum remigium . . . (Holkot Mor. 9: Ymago penitencie, quam depinxerunt sacerdotes. . . Cf. 19.)

**) Oe.: Isidem et Serapem. D.: Ysidem et Serapem.

154.	(F. 76b[1]) Evsebius narrat in cronicis de Imperatore quodam, qui populum in maxima equitate regebat (Coriolanus.)	137	49
155.	(F. 76b[2]) Qvedam Nobilis domina erat que paciebatur multum iniurie a quodam tyranno (Stab und Tasche.)	25	50
156.	(F. 77a[1]) Regina quedam nobilis concepit filium de servo rustico (Zweierlei Tuch.)	26	52
157.	(F. 77a[2]) De quodam imperatore narratur, quod filiam pulcram habuit sibi similem (Kaisertochter, Seneschall. Germ. 11.)	*182*	53
158.	(F. 77b[1]) Valerius in ciuitate romana regnauit prudens ac dives valde, qui omnia ad lebitum (sic) suum habebat (Baumerbe. Var. von 132. Vgl. Germ. 81.)	(262)	54
159.	(F. 77b[2]) Refert Valerius, quod homo quidam nomine Papirius flens dixit filio suo (Hängebaum.)	(*196*) • 33	(146) 69
160.	(F. 77b[2] inf.) Quidam Imperator erat dives valde et potens, qui unicam filiam habebat pulcram valde (Bestrafter Seneschall.)	27	55
161.	(F. 78a[2]) Mulier quedam erat valde pulcra uni militi desponsata et quondam duos filios ex adulterio concepit (Sohn betet vergeblich für sündhafte Mutter*). Oe.: Schlange und zwei Kröten.)	(263)	56
162.	(F. 78b[1]) Miles quidam erat tiranns, de sapina vixit. Cum per multa tempora famulum fidelem (Fuss ab.)	127	219
163.	(F. 79a[1]) Imperatrix quedam erat, in cuius imperio erat quidam miles, qui nobilem vxorem et castam atque devotam habebat (Weinendes Hündchen.)	28	61
164.	(F. 79b[1]) Erat quidam Imperator, qui pro lege statuit, quod sux pena gravi quilibet iudex recte indicaret (Richter geschunden.)	29	64
165.	(F. 79b[2]) Refert saturnus, quod dyogenes ita perfectus erat in paupertate (Diogenes und Alexander. Germ. 15.)	*183*	71
166.	(F. 80a[1]) Dicit Hysodorus**), quod in sicilia sunt duo fontes, quorum una (sic) sterilem (Wunderwirkende Quellen.)	(253)	94
167.	(F. 80a[1] inf.) Legitur de rege Allexandro, qui habebat magistrum Arestotilem (Aristoteles' Lehren.)	84	76
168.	(F. 80b[2]) Narrat plinius, quod in India est quedam arbor (Theriak.)	*185*	73
169.	(F. 80b[2] inf.) Legitur in gestis Romanorum, quod talis erat consuetudo, quod cum formari deberet pax (Friedenslamm.)	85	76Anm.
170.	(F. 81a[1]) Rex quidam erat, qui statuit pro lege, quod victori de bello redeunti (Triumph.)	80	65
171.	(F. 81a[2]) Legitur de quodam rege, qui ante omnia naturam hominis scire desiderabat (Was ist der Mensch?)	36	77
172.	(F. 81b[2]) Qvidam fur ad domum cuiusdam divitis venit nocte (Mondstrahl.)	136	104
173.	(F. 82a[1]) Tullius narrat, quod in mense maio (Sieben Bäume.)	46a	111
174.	(F. 82a[2]) Lex (sic) aliquando erat in ciuitate romana, qui statuit quod quilibet cecus ab Imperatore centum solidos (Hundert Groschen jedem Blinden.)	78	205

*) Ist in unserer Hs. ausführlicher erzählt als in Oe. 263 = D. 56.

**) Oe. u. D.: Ysidorus libro Ethicorum.

175.	(F. 82b[1]) Olim erat quidam Rex, qui tres filias pulcras habebat, quos tribus divitibus maritavit (Drei Witwen.)	75	209
176.	(F. 82b[2]) Ciuitas quedam erat, in qua erant quatuor phisici periti in medicina (Aussatz vorgdspiegelt.)	132	210
177.	(F. 83a[2]) Qvidam rex erat, qui desiderabat scire, quomodo seipsum et imperium regere deberet (Wandgemälde.)	178	—
178.	(F. 83b[1]) Refert Agillus*) de amore, quod cum ditissimus esset (Arion.)	148	37
179.	(F. 83b[2] inf.) Quidam princeps erat nomine Clemens**), cuius populus in quadam ciuitate obsessa (Waffen beschrieben.)	152	29

Bemerkung. Die cursiv gedruckten Zahlen der Rubrik Oe. (= Oesterley's Ausgabe) heben diejenigen Erzählungen hervor, die in die Reihe der Extravaganten des ersten deutschen Druckes (Augsburg 1489 = Oesterley's Germ.) gehören. Die in Klammern gestellten derselben Rubrik dagegen weisen auf diejenigen, welche in dem weiteren Appendix (No. 197—283) der Oesterley'schen Ausgabe zu finden sind.

Hieran mögen noch die folgenden Ergebnisse einer eingehenden Vergleichung der Reihenfolge der Erzählungen in unserer Hs. mit der in dem vollständigen Vulgärtexte einer-, und mit der in der ältesten Hs. andererseits angeknüpft werden.

Trotz einem sehr oft bemerkbaren Streben des Redactors unserer Hs. (oder vielmehr ihrer älteren Vorlage), die Geschichten ähnlichen Inhaltes oder auch nur nahezu gleichlautenden Einganges nebeneinander zu reihen, ist dennoch an einigen Stellen, wenigstens in einzelnen Kettchen die Spur der älteren Reihenfolge dieser Stücke erhalten. Ein Teil dieser Kettchen stimmt sowohl mit der Reihenfolge des Vulgärtextes, als auch mit der des ältesten Manuscriptes und seiner unmittelbaren Ausflüsse überein, zu denen wir allerdings ohne Weiteres unsere Hs. nicht rechnen können. Dem stehen nämlich nicht allzu seltene Fälle von Uebereinstimmungen mit dem Wortlaut des Vulgärtextes gegen die älteste Hs. im Wege. Noch viel häufiger stimmt aber unsere Hs., besonders in der Reihenfolge ihrer erwähnten Kettchen, mit der ältesten Hs. gegen der Vulgärtext; wozu auch einige Fälle von Uebereinstimmungen des Wortlautes in demselben Sinne hinzuzurechnen sind. So dass hieraus die Folgerung zu ziehen ist, wonach unser Text der späte Ausfluss einer Redaction der G. R. sein dürfte, die in der Anzahl, Reihenfolge und auch im Bestande der Erzählungen eine mittlere Stellung zwischen jenen beiden einnahm, deren eine in Vulgärtexte bereits durch mannigfache Eingriffe des späteren Redactors bedeutend umgestaltet, die andere aber in der ältesten Hs. noch viel getreuer reflectiert wird.

*) Oe.: Agillus de Amore. D.: Agellinus de Amore (für: Aulus Gellius de Arione.)
**) Oe.: Cleonitus. D.: Cleoninus.

Die Fälle von nahezu vollständiger Uebereinstimmung in der Reihenfolge zwischen dem ältesten Ms. (D) und unserer (Bp.) Hs. sind:

Bp. Hs.	7—13	=	D.	175—182 (178. abgerechnet).
„ „	27—30	=	„	20, 22—24
„ „	32—35	=	„	25—28
„ „	60—71	=	„	193—207 (195., 198. und 205. abger.)
„ „	75—77	=	„	214—216
„ „	107—116	=	„	30—41 (32. und 37. abgerechnet)
„ „	150—158	=	„	43—54 (44., 47. und 51 abger.).

Mit geringeren Abweichungen und Unterbrechungen, welche wahrscheinlich der späteren ordnenden Hand zuzuschreiben sind, deuten noch immer auf eine nahe Verwandtschaft in der Reihenfolge der beiden Redactionen Bp. und D. die folgenden längeren Ketten von Erzählungen:

Bp. Hs. 22—35 = D. 15, 18, 17, 16, 19, 20, 22—24, (170), 25—28.
„ „ 131—141 = „ 144, 146, 147, 150, 153, 157, 159, 163, 166, 168, 172.

Fälle dagegen, wo unsere Hs. in der Reihenfolge ihrer Stücke nicht nur mit dem ältesten Manuscripte, sondern zugleich mit dem Vulgärtexte übereinstimmt, sind schon seltener. Vollständige Uebereinstimmung zwischen Bp. einer und D. V. andererseits ist nur in Bp. 14—21 = D. V. 1—8 zu finden; wogegen Bp. 1—6 = V. 9—14 und D. 9, 11, 10, 12—14 schon einige Abweichungen zwischen den letzteren zeigt.

* * *

Kap. 41 der Bp. Hs. (Oedipus).

(F. 22 b[2]) Erat quidam Rex potens valde, qui supra portam sui pallacii hec (sic) problema scripsit in hiis verbis, et quicumque soluere posset, honores et diuicius infinitas ab Imperatore optineret. Erat quoddam animal, quod in principio vite sue super quatuor pedes ambulabat, in medio vite suo super duos, in fine super tres stabat. Istud problema a multo tempore (F. 23 a[1]) stabat sine solucione. Accidit quoque a casu chymera super candem portam residebat et infinita perpetrabat[1]); blada[2]) denastabat et vineas, nec est inuentus aliquis, qui isto monstro appropinquare audebat. Rex contristatus est valde de ista chymera, que tot mala commisit, et remedia ponere non potuit. Tandem natus est ei filius, de cuius natiuitate factum est gaudium magnum, eo quod filium ante non genuisset. Cum autem filium suum formosum

[1]) [mala].
[2]) cf. Wright, Lat. Stor. 133, 134; mlat. bladum, nfrz. bled, afrz. blé.

vidisset, coniectores, ariolos et sapientes ad se vocare fecit et ait: Carissimi, ite et cum industria dicite michi, qualis in futurum erit filius meus. Illi vero inducias trium dierum pecierunt, quibus concessum est. Finitis tribus diebus redierunt et regi dixerunt: Domine, Puer iste, si vixerit, te occidet. Ille cum hoc audisse(n)t, commota sunt omnia viscera eius, vocauit statim duos de familia sua, in quibus multum confidebat, et ait eis: Carissimi, accipite filium meum et ad forestam priuate vobiscum ducite et occidite. Et si *prae*ceptum meum non feceritis, moriemini. Et illi: Domine, parati sumus vobis in omnibus obedire, puerum secum duxerunt. Cum vero forestam intrabant, puerum intime inspexerant, pietate moti inter se dixerunt: Non effundamus sanguinem innoxium, sed suspendamus eum per pedes, et sic factum est. Suspenderunt eum in ligno et recesserunt. Regi autem de morte denuciabant. Accidit, quod eodem die quidam rex a remotis partibus per eandem forestam transitum faceret, vidensque puerum a regalibus pannis involutum per pedes suspendentem, soluit eum et ad regnum suum duxerat. Rex iste prolem non habebat. Puerum istum in filium adoptauit. Statim per regna et castra rumor insonuit, quod rex filium ex regina haberet. Gauisi sunt, regem optimatem et deum laudabant. Puer iste creuit (F. 23a[2]) et ab omnibus erat dilectus. Cum autem ad etatem adultam peruenisset, factus est strenuus valde bellicosus et in omnibus sagax et ab omnibus commendabatur, amatur[1]), viuente adhuc rege ac de eius consensu coronatur. Rex vero cum morti appropinquaret, ait: Fili carissime, esto memor mei, [que et quanta, pro te operatus sum; scias enim, quod filius meus naturalis non es, et qui sunt tui parentes, penitus ignoro. Rex cum hoc audisset, fleuit amare. At ille: Noli flere, sed pocius deum lauda, quia per me mortem euasisti et ad magnum honorem et diuicias te promoui et per me obtinuisti. At ille: O pater, ex quo sic est michi, dicite. Et ille: Ausculta fili diligenter. Dum semel per quoddam regnum equitabam, te suspensum regalibus[2]) pannis involutum inueni, pietate motus solui te et mecum duxi et te in filium meum adoptaui et regnum meum tibi dedi. Ait Rex: O bone pater, pannos pueriles libenter haberem. Et ille: Ite ad archam et invenies. Ille vero archam aperuit et invenit et secum asportauit. Post hoc cito moritur rex. Filius cum omni honore eum sepulture tradidit, deinde strenue ac prudenter in omnibus regnum suum gubernat. Vestimenta

[1]) In der Hs.: amator.

[2]) In der Hs.: reragalibus.

sua, in quibus inventus fuerat, suspensus, singulis diebus semel respexit et statim commotus erumpebant lacrime eius et lamentaciones emittebat, dicens: Heu michi, qui sunt michi parentes, de qua terra sum, penitus ignoro. Dum igitur semel per quandam viam equitasset, quidam senex ei obviauit, quem satis humiliter salutabat. Ait ei Rex: Carissime, vnde es et quis es tu. Qui ait: De longinquis parentibus [1]) sum ego et medicus peritus et consiliarius bonus. Ait rex: Si scires vnum (F. 23b [1]) consilium michi dare, ad magnum honorem te promouerem. Et ille: Dic michi secretum tuum, domine mi rex, et fiet vobis remedium. Qui ait: Rex huius terre sum ego et que (sic) sunt parentes mei, penitus ignoro. Ait senex: Ad id regnum pergatis et ibidem parentes vestros invenietis.[2]) Rex hoc audiens ad id regnum cum magno apparatu se transtulit, perueniensque iuxta portam ciuitatis supra monstrum residebat. Scripturam inuenit dicentem: Erat quoddam animal, quod in primo [3]) vite sue etc. Rex vero Statim alta voce clamauit et ait; Audite, carissimi, ecce soluam problema animalis. Id, quod in principio super quatuor pedes ambulabat, est homo, qui in [in]fancia sua super manus et pedes graditur. In medio super duos. In fine super tres, quia cum duobus pedibus et baculo. Ecce solui problema, quis michi praemium dabit? His dictis respexit superius, vidensque monstrum, statim in eum occurrit (?) et occidit. Propter quod factum fama regis vndique volabat. Audientes proceres et omnes magnates illius regni, quod rex ille de longinquis partibus occidit monstrum, problema soluit, dixerunt inter se: Rex noster infinita mala contra nos operatus est. Istum regem strenuum et prudentem in nostrum regem eligamus, ita tamen, ot promittat regem nostrum fideliter (sic) occidere. Placuit consilium omnibus. Accesserunt ad eum et dixerunt: Domine, ex communi consilio deuenimus vos in regem nostrum eligere, ita tamen, quod regem nostrum velitis occidere, eo quod contra nos sepe infinita mala operatus est. At illa: Michi . . .[4]) placet. Ipsum in regem nullo contra dicente elegerunt. Cum rex factus fuisset, exercitum collegit et regem illorum, scil. patrem proprium decapitauit, ignoransque patrem suum esse. Post hoc (F. 23b [2]) ab omnibus datur consilium vt rex reginam defuncti regis in vxorem acciperet, quod factum est. Filius

[1]) So in der Hs., wohl für partibus. — Am Rande dieser Spalte stehen von zweiter Hand die Worte: puer suspensus.

[2]) In der Hs.: invenieris.

[3]) Wohl für: principio.

[4]) Hier steht in der Hs. ein unleserliches Wort.

matrem propriam ignorans desponsauit, que concepit et peperit duos filios, quos rex multum dilexit. Accidit, quod rex iste, sicut solitus erat, singulis diebus camaram priuatam intraret, vt vestimenta puerilia, in quibus inventus esset, videret. Regina aliquando sequebatur, vidensque regem tristem, causam tristicie querebat. Ille vero totum ordinem [vitae] sue ostendit seu demonstrauit. Regina diligenter vestimenta respexit, statim cognouit, quod sua era[n]t, in quibus suum filium involuit, quando mori deberet. Ita voce clamauit: Heu michi, heu michi, tu es filius meus et ego mater tua. Ita impletum est, quod dictum erat a sapientibus in natiuitate tua, quod patrem tuum occideres; sed iam sic factum est. Pereat dies, in qua nata et concepta sum. Rex audiens hos sermones, ad terram cecidit, vestimenta regalia dilacerauit, duos oculos proprios eruit, fecit post hoc . . . [1]) lanceam suam in tres partes fregit et omnia, que habebat, vendidit et toto tempore vite sue peregrinando ductus per quendam puerum perrexit, et in peregrinatione mortuus est. (Folgt die Moralisation, mit dem am Rande geschriebenen Titel: *Applicatio.)*

Kap. 96 der Bp. Hs. (Mucius Scaevola).

(F. 52b [1]) Olim in Ciuitate Romana erat quidam magnus nomine Tarquinius,[3]) qui leges romanorum forum fecit (sic), propter quod a Ciuitate est expulsus et omni honere est priuatus. Ille vero sic expulsus ad regem Procellinum[2]) perrexit et contra romanos conspirabat. Procellinus dictis eius credidit, exercitum collegit et contra Romanos debellando perrexit. Romani hoc audientes ad arma se *prae*parabant. Vnus ex eis bene armatus exiuit cum paucis et exercitum regis penetrauit quousque ad regem pervenit. Gladium extraxit, caput regis amputare volebat. Rex vero circumdatus hominibus arma*tis*[3]), per quos non poterat actum implere. Ab eis igitur captus est (F. 52b[2]) et regi *prae*sentatus. Obiecit ei Rex: Cur talia audebas attemptare? At ille: non ego, domine, solus, sed multi in Ciuitate manentes hoc idem facere proposuerunt. Dum igitur sic cum rege loqueretur, iuxta regem erat ignis magnus, et quamdiu ille loqueretur, manum dextram in igne tenebat. Rex cum hoc perpendisset, ait ai: Dic mihi, qua de causa manum tuam in igne com*buri*[4]) permittis. At ille: Promisi romanis, vt eos vindi-

[1]) Hier scheint einiges zu fehlen.
[2]) In der Hs. mit kleinen Anfangsbuchstaben.
[3]) In der Hs.: armatibus.
[4]) In der Hs. arg verschrieben.

carem per manum dextram te occidendo, et quia non feci, quod promisi, volo, quod manus puniatur. Rex cum hoc audisset, de eius fidelitate admirabatur, plurima ei dedit, ac propter fidelitatem Ciuitatem in pace dimisit. Applicacionem de te poteris facere si vis etc.

(Zur Gesch. selbst vgl. die in ähnlichen Sammlungen späterer Zeit vorkommenden Varianten derselben, die Oesterley zu Kirchhoffs „Wendenmut“ I, 15 im V. Bande seiner Ausgabe S. 29 (Bibl. d. Lit. Ver. in Stuttg. 95—99) anführt. In der Mitteilung der obigen Texte bin ich von der Ortographie des Originals nur dort abgewichen, wo des leichteren Verständnisses halber eine Aenderung der im Orig. höchst inconsequenten und mangelhaften Interpunction es wünschenswert erscheinen liess. Alle sonstigen Abweichungen sind mit cursiven Lettern bezeichnet oder auch besonders angemerkt.)

Ofen-Pest.

Über Justinus Kerners „Reiseschatten".

Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.

Von

Josef Gaismaier.

Durch den 1897 erschienenen, von Hofrat Theobald Kerner schon längere Zeit versprochenen Briefwechsel[1]) ist uns erst das volle Verständnis für die umfangreichste und zugleich bedeutendste Dichtung Justinus Kerners, die Reiseschatten, erschlossen worden. Sie erschienen 1811 unter dem Pseudonym „von dem Schattenspieler Luchs" bei Gottl. Braun in Heidelberg in 8° mit der Widmung „An Ludewig Olof" (d. i, Uhland) und dem Motto aus Theophrasti Paracelsi Metamorphosis: „Es ist auch müglich, dass das Gold dahin gebracht wirdt, also, dz es in einem Cucurbit aufwächst; zu gleicher Weiss, wie ein Baum mit vielen Aesten und Zweiglen, und also wird aus dem Gold ein gar seltsams, wunderbarlichs, lustigs Gewächs, und obschon solches Gold euch nicht als eine gemeine Münze nützet, so lasst es doch eine schöne Obenthür seyn."

[1]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben von seinem Sohn Theobald Kerner. Durch Einleitungen u. Anmerk. erläutert von Dr. Ernst Müller. 2 Bde. Stuttg. u. Leipz. 1897. Leider hat der Briefwechsel die an ihn geknüpften Erwartungen bei weitem nicht erfüllt, denn sowol die Auswahl der herangezogenen Briefe, als auch die Behandlung des dargebotenen Materials ruft starke Bedenken hervor. Doch ist es hier nicht meine Aufgabe, auf die begangenen Fehler näher einzugehen, ich verweise auf die vorzügliche, umfangreiche Recension v. L. Geiger in der Zts. f. deutsche Phil. XXXI, 251—80, die auch neues Briefmaterial mitteilt. Ich werde nur gelegentlich einiges von Geiger nicht Angeführtes bemerken. Als hauptsächlichste Kernerlitteratur führe ich an: Just. Kerner, Bilderbuch aus meiner Knabenzeit (1849) 2. Aufl., Stuttg. 1886. — Karl Mayer, Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen, 2 Bde., Stuttg. 1867. — Varnhagen v. Ense, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, III. Bd. Mannheim 1838. — D. F. Strauss, Zwei friedliche Blätter, Altona 1839. (Der Aufsatz über Just. Kerner ist wieder abgedruckt in Strauss, gesammelt. Schriften I. Bd. (Bonn 1876) S. 121—152, woran sich (S. 153—73) ein Nekrolog schliesst). — C. C. Hense, Deutsche Dichter d. Gegenwart. Erläut. u. krit. Betracht. I. Bd. Sangerhausen 1842. — Aimé Reinhard, Justinus Kerner und das Kernerhaus, Tüb. 1862. — Rümelin, Justinus Kerner, Allg. Ztg. 1862, No. 163—66, 168—71. — Marie Niethammer, Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus, Stuttg. 1877. — Ambros Mayr,

Das Motto fehlt in den späteren Ausgaben, die auch eine andere Widmung, das Gedicht „An die Freunde" enthalten. Die 1. Auflage der Reiseschatten ist heute ziemlich selten geworden. Für seine „Dichtungen, neue vollständ. Sammlung in einem Bande", Stuttg. 1834 hat der Dichter das Werk seiner Jugend wieder vorgenommen und teilweise verändert. In dieser Gestalt blieb es auch in den „Dichtungen, 3. sehr vermehrte Auflage in zwei Bänden", Stuttg. 1841 und in den „Ausgewählten poetischen Werken", zwei Bde. Stuttg. 1878. Den letzten Text lege ich meiner Abhandlung zugrunde, werde aber gelegentlich die Abweichungen vom ersten Drucke besprechen.

Die ganze Kampfesfreude der Romantiker, die sich aus den traurigen politischen Verhältnissen in das Reich der Litteratur zurückzogen, tritt uns in der äusserst humorvollen Satire auf die Gegner in den Reiseschatten entgegen, verbunden mit den innigsten Tönen des Volksliedes, einem anmutigen Märchenzauber und prachtvollen Stimmungsbildern. Die Reiseschatten umfassen also die negative und positive Seite der Romantik, und was die erstere, den Spott auf die Gegner anbelangt, sind sie eine Tendenzdichtung ersten Ranges, welche die Aufmerksamkeit der Litterarhistoriker verdient. Die Dichtung ist ein buntes Gemisch aller Tonarten, und es ist daher schwer jemandem davon eine bestimmte Vorstellung beizubringen, wenn er sie nicht gelesen hat. Die vielen, persönlichen und litterarischen Beziehungen, die ohne das briefliche Material und die Kenntnis der romantischen Litteraturperiode einfach unverständlich sind, benehmen der Lesung ein gut Teil des Genusses, und daher mag es auch hauptsächlich kommen, warum diese geniale Dichtung heute so gut wie verschollen ist.

Die Reiseschatten stellen sich als eine poetische Reisebeschreibung dar; sie sind also ein Ausläufer der vielen empfindsamen Reisebeschreibungen, die seit Sterne in Deutschland so grosse Nachfolge gefunden

---

Die Häupter des schwäb. Dichterbundes, 2 Thle. Progr. d. Gymn. Komotau 1881, 1882 (wieder abgedruckt in „Der schwäb. Dichterbund", Innsbruck 1886, rec. v. Werner Zts. f. d. A. XXXII Anz. 152). — Hermann Fischer, Sieben Schwaben, München 1883 und Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, Tüb. 1891; der Aufsatz „Classicismus u. Romantik in Schwaben" schon in d. Festgabe d. philos. Fac. d. Univ. Tübingen 1889. — Rudolf Krauss, Schwäbische Litteraturgeschichte; Freiburg i. B., 1897 und 99. II. Bd. — Mayers Aufsätze „Das Sonntagsblatt, eine Erinnerung aus d. romant. Litteraturperiode „(Weimar. Jahrbuch f. deutsche Sprache, Litt. u. Kunst v. Hoffmann v. Fall. u. Oskar Schade, V. Bd., 1856) und „Justinus Kerner" im „Album schwäb. Dichter" Tüb. 1861 werden durch sein späteres grösseres Werk entbehrlich. P. Fr. Tr. „Just. Kerner" (Herrigs Archiv VIII (1853) S. 394 - 813) bietet nur ästhet. Betrachtungen.

haben, da sie ja für den meist nicht mit grossem Compositionstalent begabten Lyriker eine bequeme Form sind, „um seine Subjectivität an äussere Gegenstände und kleine Erlebnisse zu hängen“[1]) Kerner benützt nicht nur wirkliche Reiseerlebnisse, sondern verflicht auch viele Jugenderinnerungen, Vorfälle aus dem Leben im Tübinger Freundeskreise, ja sogar Äusserungen und Briefstellen bekannter Personen.

I. Entstehung.

Nachdem Kerner Ende 1808 promoviert hatte, beschloss er zu seiner praktischen Ausbildung im nächsten Frühjahr eine Reise in grössere deutsche Städte zu unternehmen, um in den Spitälern weitere medicinische Studien zu machen. Am 28. März 1809[2]) zog er von Tübingen zu Fuss aus, von Uhland und Kölle bis Reutlingen geleitet; hier blieb Kerner über Nacht und fuhr am nächsten Tag mit der Diligence weiter, in der er bis Neckardolfingen (d. i. Neckarthailfingen bei Nürtingen a/N) in Gesellschaft seines Lehrers Prof. Conz war. In seiner Vaterstadt Ludwigsburg hielt er sich längere Zeit auf. Von hier begann er an Uhland eine poetische Reisebeschreibung unter dem Namen: ombres chinoises oder Schattenbriefe zu senden, „worin das meiste im Aether der Poesie flattert und nur auf einen geringen Boden von Wirklichkeit gegründet ist.“ — Der Gedanke einer poetischen Reisebeschreibung lag Kerner schon seit langem nahe, ganz abgesehen von der stark wirkenden litterarischen Tradition. Schon in seiner Kindheit gehörten die Reisebeschreibungen zu seiner liebsten Lektüre. Besonders gern beschäftigte er sich in Maulbronn, wo sein Vater Oberamtmann war, mit den Reisen Delabordes (aus d. Französischen übersetzt), die in mehr als 30 Bänden die ganze Welt umfingen. Er führte lange Zeit immer einen Band davon mit sich und las in demselben auf dem Heuboden, im Garten, im Walde und in den Klostergängen.[3]) Dann verdankte er in dieser Richtung viele Anregungen seinem Lehrer Conz, der ihn schon in Ludwigsburg nach dem Tode des alten Kerner in seinen Schutz nahm und namentlich zu schriftlichen Arbeiten anhielt. In Tübingen empfahl er ihm dann, die auf den kleinen Ferienreisen „ihm aufstossenden Memo-

[1]) Scherer, Litteraturgeschichte 6. Aufl. S. 663; ebenda ist auch eine charakterisierende Übersicht über die Reisebeschreibungen in den vielen Schattierungen vom subjectiven Sterne bis zum wissenschaftlich-objectiven Humboldt gegeben.

[2]) Dieses Datum geht aus dem Briefe Uhlands an K. Mayer v. 18. Apr. 1809 hervor (Mayer, I 125), wo es heisst: „Kerner ist heute vor drei Wochen abgereist.“

[3]) Bilderbuch S. 164.

rabilien zu Papier zu bringen." So schreibt auch Uhland am 9. Oct. 1805 an den in Ludwigsburg weilenden Freund[1]): „Du wirst so viel Interessantes und Angenehmes gesehen haben, dass ich bald eine poetische Reisebeschreibung von dir lesen zu dürfen hoffe." Man kann also wohl sicher annehmen, dass Kerner schon in Tübingen den Plan gefasst, seine Reise poetisch zu verwerten, und denselben mit Uhland besprochen hatte. Uhland verfolgte die einzelnen Schattenbriefe mit grossem Interesse, ein reger brieflicher Meinungsaustausch erfolgte darüber, und man kann oft recht hübsch erkennen, wie Kerner die Winke des Freundes benutzte, ihm Missfallendes tilgte, sodass man fast sagen könnte, das Werk ist unter Uhlands Aufsicht entstanden. Das war für die Dichtung gewiss ein Vorteil, denn die unbändige Fantasie hätte ohne diesen Einfluss einer kühleren Natur oft zu Grelles und Bizzarres gezeugt. Kerner wendete sich auch immer vertrauensvoll an den Freund, wenn er über etwas im Zweifel war, und wenn dieser ein billigendes Urteil abgegeben hatte, so galt es ihm für unumstösslich. Es ist rührend, wie er bei jeder Gelegenheit neidlos Uhlands Überlegenheit anerkannte. Dieser musste auch ermuntern, wenn die Arbeit an den Reiseschatten stockte, was ziemlich oft geschah; entweder gestattete die trübe Stimmung Kerner nicht weiterzuschreiben oder er verlor ein anderes Mal wieder den Mut wegen Schwierigkeiten in der Composition, seiner schwachen Seite.

Anfangs warf sich Kerner mit Feuereifer auf seinen Plan. Schon am 11. April beantwortete Uhland die erste Sendung der Schattenbriefe[2]), welcher die I. Schattenreihe des gedruckten Werkes entspricht. Am 22. April schickte Kerner einen „zweiten Transport der Reiseschatten, sehr ansehnlich[3])." Dieser enthielt den „König Eginhard." — Am 1. Mai

[1]) Briefw. I, 5.

[2]) Briefw. I, 38.

[3]) Briefw. I, 40. — Der Brief No. 15 (I, 39): Uhland an Kerner, Sonntag frühe, [15. April 1809] steht offenbar an falscher Stelle. Woher Müller das Datum hat, weiss ich nicht; im Briefe steht es jedenfalls nicht, wie die eckige Klammer beweist. Aber soviel ist sicher: der 15. April 1809 war ein Sonntag. Wenn man dann den Inhalt der Briefe No. 15, 16 und 17 vergleicht, so muss man notwendig auf die Ordnung 16, 15, 17 geführt werden, denn wie kann Uhland am 15. April von neuen Ombres chinoises sprechen, wenn Kerner erst am 22. den zweiten Transport der Reiseschatten sendet? Einen deutlichen Fingerzeig für die Chronologie bietet es auch, wenn es in No. 15 heisst: „Morgen fängt der Jahrmarkt an" [in Tübingen]; Uhland freut sich schon auf die Schätze der Volksliederbude. Dann aber steht in No. 17: „Das Weib mit den Volksbüchern hab' ich gestern vergeblich auf dem Markte gesucht". Schliesslich kann sich die Stelle in No. 15: „. . es kommen Klöster, Nonnen u. s. w. vor . . ." nur auf König Eginhard beziehen; dieser aber war in Brief No. 16 enthalten,

fuhr der Dichter von Heilbronn, wo er einen Tag bei Mayer geweilt hatte, zu Schiff auf dem Neckar nach Gundelsheim, den nächsten Tag nach Neckarsteinach, wo er einen Ludwigsburger Jugendfreund, den Fabrikanten Hellmann besuchte [1]). Dieser war dann den Fluss hinab bis Heidelberg sein Begleiter [2]). Nunmehr liess die Arbeitslust schon nach. „Es würde sich hier viel für einen Schattenbrief finden, wenn ich nicht zu faul wäre", schreibt er an Uhland am 3. Mai.[1]) In demselben Briefe aber schickte er das herrliche Lied „Abendschiffahrt", welches in die später ausgearbeiteten Schattenvorstellungen von der Neckarfahrt (Reiseschatten III, 2 bis 7) eingefügt wurde. Am 7. Mai berichtet Kerner über den Eindruck Frankfurts a/M., von welcher Stadt er ganz begeistert ist [3]). Auf der Reise von hier nach Kassel hatte er als Reisegesellschaft einen jungen, feinen Türken aus Jerusalem, der bereits dreimal die Welt umreist hatte. Er sass mit übereinandergeschlagenen Beinen in seinem türkischen Costüm im Wagen und erzählte in italienischer Sprache (denn diese verstand Kerner) vom hl. Grabe, Jerusalem und dem gelobten Lande. Er entwickelte über die europäische Kultur die merkwürdigsten Ansichten. Obwohl nun diese Figur, wie der Dichter selbst meint, Stoff zu dem herrlichsten Schattenbrief gegeben hätte, wurde sie doch nicht verwertet, damit man nicht meinte, es sei eine Nachahmung Novalis'.[4]) — Von Kassel ging es über Giessen nach Göttingen, wo ihn eine düstere Stimmung überkam, obwohl er die Stadt recht hübsch fand. „Das Reisen bekommt mir nicht gut und reise ich auch nicht gerne. O wär' ich in Tübingen! Ich gestehe dir, dass ich fast das Heimweh habe, wenigstens oft recht traurig werde, auch ist es mir immer so weh", klagt er Uhland [5]).

Nachdem er Hannover passiert hatte, traf er Ende Mai in Hamburg [6]) ein. Aber trotz des guten Eindruckes, den die Stadt

wie No. 17 beweist. Das Billet No. 15 wird also in Eile Sonntag d. 23. früh geschrieben sein (den Brief Kerners vom 22. aus Ludwigsburg konnte Uhland wohl noch am Abend desselben Tages erhalten). Mittwoch den 26. antwortete er dann „umständlicher", wie er in dem kurzen Billet versprochen hatte. So lösen sich die Widersprüche auf einfache Weise, die sonst nicht zu vereinen wären.

[1]) Briefw. I, 43.

[2]) Briefw. I, 46.

[3]) Briefw. I, 45.

[4]) Briefw. I, 46

[5]) Briefw. I, 49.

[6]) Die Zahl der im Briefw. veröffentlichten Hamburger Briefe, die wie Mayer (I, 188) bezeugt sehr ausführlich waren, ist leider sehr gering. Die Bemerkung Mayers: „Eine

auf ihn machte, trotzdem er mit seinem geliebten Bruder Georg zusammen wohnen konnte, fühlte er sich einsam und sehnte sich nach Württembergs Tälern und Bergen. Die anhaltend missmutige Stimmung verhinderte ihn an den Reiseschatten fortzuarbeiten, die nun schon seit seiner Abreise von Ludwigsburg ruhten. „Ich laufe viel bei Kranken herum und bin überhaupt zu sehr zerstreut und zu unruhig, um meine Schattenspiele fortsetzen zu können. Muss auch gestehen, dass ich keine Freude an allem Dichten finde", schreibt er an Uhland am 8. Juni 1809 [1]. — Im Juni machte er einen Abstecher nach Berlin, wo er aber zu seinem Leidwesen seinen Freund Varnhagen nicht mehr antraf; dafür verkehrte er viel mit Chamisso. Auf der Rückreise nach Hamburg schien die alte Arbeitslust wiederzukehren, denn er hatte das Volksbuch „Die drei Buckligten von Damaskus", welches er auf der Reise gekauft, „schon zu einem Schattenspiele zugeschnitten, auch schon den 1. Akt im Kopfe." Aber sehr bald stellte sich wieder „die alte, öde, tötende Stimmung" ein, und alles war wieder aus. Aus der fröhlicheren Laune ging auch die Ballade „Der Ring" hervor (später in die Reiseschatten XII, 6 eingelegt). — Grossen Trost gewährte Kerner ein langer Brief Uhlands vom 10. Juni 1809 [2], von dem er seit Ludwigsburg keine Zeile erhalten hatte. Sehr humorvoll meint Uhland, da doch die ersten Briefe Kerners so lustig waren: „Die Engel, die dich anfangs getragen, scheinen müde geworden zu sein und ihr Amt an natürliche Wagenräder abgetreten zu haben. Diese nun haben dich gewaltig geschüttelt und allen schwarzen Kaffeesatz des Unmutes heraufgetrieben; doch ich hoffe, es soll sich wieder klären." Er muntert ihn zum poetischen Schaffen auf: „Ich habe besonders in der letzten Zeit ein solches Vertrauen auf dein poetisches Talent und auf deine Originalität gefasst, dass ich dich beschwöre, nicht nachlässig zu sein und, wenn du irgend Musse hast, rüstig fortzumachen, auch Grösseres anzugreifen. Das Komisch-Romantische gelingt dir auf eine ganz eigene Art, oder vielmehr, es gelingt dir nicht, sondern du bist dessen gewiss . . . . Wenn nur auch

darin vorherrschende düstere Gemütsstimmung spricht nicht für deren Bekanntmachung im Ganzen, mag auch veranlasst haben, dass nach Kerners Tod nicht sämtliche Briefe desselben an Uhland von diesem an Kerners Sohn übergeben wurden", hätte billigerweise Dr. Müller zu Nachforschungen anregen sollen. Aber um Briefe ausserhalb des Kernerhauses hat er sich überhaupt nicht gekümmert, einige wenige ausgenommen, die ihm offenbar in den Schoss fielen.

[1] Briefw. I, 51.

[2] Briefw. I, 57 ff.

in Hamburg einer wäre, der dich antriebe!" — Kerner fand auch angenehme Gesellschaft besonders in Rosa Maria Varnhagen und Amalia Weise, die bald seine innigsten Freundinnen wurden. Aber die Sehnsucht nach der Heimat und hauptsächlich nach seiner in Augsburg bei Verwandten weilenden Braut, über deren Kränklichkeit er sich seiner Natur gemäss die schwärzesten Gedanken machte, liess nie rechte Freude und Ruhe in ihm aufkommen. — Die in Hamburg entstandenen Schattenbriefe (welche lässt sich nicht ermitteln) haben nicht immer Uhlands Beifall gefunden, wie aus folgender Briefstelle (22.—27. Aug. 1809) [1]) hervorgeht: „Du bist überhaupt zu wenig schriftstellerisch, indem du deine Laune, wie z. T. in den Schattenbriefen, oft gerade auf Dinge richtest, die nicht zum Drucke passen. Ein anderer, z. B. ich, würde mit seinen Gottesgaben besser haushalten und alles so einrichten, dass man es gleich in die Druckerei tragen könnte".

Im September 1809 reiste Kerner von Hamburg ab und passierte Braunschweig, den Harz, Gotha, Meiningen, Koburg [2]). Sodann besuchte er einige Tage seinen Bruder Karl, der als Generalquartiermeister damals in Freystadt in Böhmen sich befand. Nun erhalten wir auch wieder Nachricht von den neuentstandenen Partien der Reiseschatten. „Ich habe die Schattenbriefe fortgesetzt, besonders noch H. Flügels Schwanenconcert [X, 2] abgehandelt; es ist aber nicht der Mühe wert, dass ich es absende . . . Wenn ich Zeit finde weiter zu machen, so kann ich es vielleicht in Wien drucken lassen [3])." In der zweiten Octoberwoche reiste Kerner über Nürnberg, Regensburg, Augsburg, wo er Rickele besuchte, und München nach Wien; hier blieb er den ganzen Winter. Da taucht nun in einem Briefe vom 26. Nov. 1809 [4]) zum erstenmal in ihm der Gedanke auf, ein Taschenbuch herauszugeben (offenbar angeregt durch Stolls Taschenbuch „Neoterpe"), worin auch die Schattenbriefe veröffentlicht werden sollten. Diese Idee beschäftigte die Freunde sehr lange. Den Vorschlag selbst nahm Uhland mit grossem Interesse auf, aber gleich von Anfang an hegte er Bedenken über die Aufnahme der Schattenbriefe in das Taschenbuch. „Ich weiss nicht", schreibt er am

---

[1]) Briefw. I, 71.

[2]) Brief No. 48 (I, 125) [Augsburg, April (?) 1810] kann unmöglich richtig datiert sein. Er muss von Kerners erstem Augsburger Besuche, also noch vor dem Wiener Aufenthalte geschrieben sein. Denn wie könnte Kerner Uhland erst jetzt schreiben, welche Städte er von Hamburg an passierte!

[3]) Briefw. I, 75.

[4]) Briefw. I, 80.

8. Dez. 1809[1]), „ob es nicht vorteilhafter wäre, die Schattenbriefe besonders herauszugeben, weil du dann auch die früheren Gedichte entweder einschalten oder beifügen könntest und so dein ganzes bisheriges poetisches Treiben darlegtest." Wenn sie aber schon in den Almanach kommen sollten, so müssten sie umgearbeitet werden. Einiges müsste ausgeschieden werden, wie die Geistergeschichten vom Harze. An denselben bemängelt Uhland, dass sie z. T. nicht sehr interessant seien, wie die Neubaugeschichte, die sich erst am Schluss durch den Zug, den Grabstein, hebe, z. T. aber zu grell in die Wirklichkeit verwoben seien, da sie der Reisende selbst erzähle. Er verlangt überhaupt, dass bei der Bearbeitung der Briefe „auf eine gewisse Haltung des Tons zwischen Fabel und Wirklichkeit gesehen werde". „Ich wünsche alles Grelle in Inhalt und Form da vermieden", schliesst er, „wo nicht innerer Gehalt, wahrer Schwung der Fantasie u. dgl. dabei ist. Diese Ausstellungen im einzelnen glaubte ich umso eher machen zu müssen, je werter mir die Schattenbriefe sonst durch herrliches Fantasiespiel und komische Kraft sind." — Aus diesem Urteil Uhlands ist zu ersehen, dass offenbar daraufhin vieles von dem Beanstandeten von Kerner getilgt wurde, z. B. die oben erwähnte Neubaugeschichte. Auch der unvermittelte Uebergang von dem realen Leben in das Reich der Fantasie scheint danach gemildert worden zu sein. Immerhin aber können die Reiseschatten gerade in diesem Punkte eine Vorarbeit zu E. T. A. Hoffmanns Gespenstergeschichten genannt werden, wo das plötzliche Ueberspringen von Wirklichkeit ins Fantastische typisch ist[2]). Darin steht ja Hoffmann einzig da, wie er es versteht die plattesten Vorgänge des Alltagslebens mit dem Reich der Märchenwelt zu verknüpfen; man braucht nur an den Goldenen Topf oder an Klein Zaches zu erinnern.

Der Plan, die Schattenbriefe im Almanach zu veröffentlichen, wurde wegen des zu grossen Umfanges derselben bald fallen gelassen, der Almanach selbst aber kam zu stande[3]). — In Wien arbeitete Kerner fleissig an den Schatten. Am 1. Januar 1810[4]) berichtet er, dass er „an Nürnberg nach Erscheinung des Teufels auf dem Kirchhof fortgefahren"

[1]) Briefw. I, 84.

[2]) Vgl. besonders Reiseschatten III, 9. An den an dem Schiffe vorüberziehenden Häusern und Gegenden erblickt Luchs allerlei Gespensterhaftes.

[3]) Poetischer Almanach f. 1812, besorgt von J. Kerner, Heidelb. 1811 (dazu Titelabdruck: Romant. Dichtungen von Fouqué, Kerner, Schwab, Uhland, Varnhagen u. a. Karlsruhe 1818), vom Verleger G. Braun veranstaltet.

[4]) Briefw. I, 88.

sei (in die Reiseschatten nicht aufgenommen). Bald gaben ihm Bedenken über die Composition seines Werkes längere Zeit viel zu schaffen. Er stand vor der Schwierigkeit, dass in den Schattenbriefen, wenn er sie als wirkliche Reise betrachtete, eine Lücke von Waldenbuch [Städtchen in Württemberg][1]) bis Hamburg und von Nürnberg bis an die Donau war, „denn von der Donau schrieb ich schon". (In den Reiseschatten ist keine Spur von einem Local, das auf die Donau weisen würde, und auch Hamburg ist nicht aufgeführt.) Er suchte also jetzt die Lücken auszufüllen. Der Brief vom 6. Jan. 1810[2]) berichtet von der Fortsetzung der Schatten nach dem Schattenspiel (König Eginhard) bis zum Sprung Holders aus dem Fenster (II, 1—4). — Nun wuchsen die Schattenbriefe stark an, sodass Kerner nicht mehr dazu kam, sie für Uhland abzuschreiben. „Von Goldfasans Reiterei (II, 4) sind es nun (was du nicht hast nämlich) noch 60 Seiten, lauter fortlaufende Geschichten, und doch bin ich noch nicht darin in Ludwigsburg angekommen", schreibt er in dem Briefe vom 16. 17. 24. Jan. 1810[3]). Trotzdem wollte er die Schatten noch immer durch seine wirkliche Reise ganz fortsetzen. Der Brief Kerners an Uhland, der in die erste Hälfte des Februar 1810 fallen muss[4]), bringt einen längeren Auszug aus den Reiseschatten, u. zw. von den Scenen im Theater (II, 6) an bis zur Erzählung des Mühlknechts von der verhexten Puppe (V, 7) einschliesslich des Totengräbers von Feldberg. Also die Neckarfahrt vom 1.—3. Mai 1809 hat Kerner jetzt erst poetisch verwertet. Der Brief zeigt zugleich, dass er es endgiltig aufgegeben hat, seine ganze Reise zu beschreiben. „Ich will nun sehen, ob ich nicht bis Frankfurt es so forttreiben kann. In Frankfurt stelle ich das Stadtleben überhaupt dar, es kann Wien und Hamburg sein, denn ich kann nicht so weit das Ding hinausziehen. Von Frankfurt aber kehre ich wieder zurück nach Nürnberg und dort end' ich." Aber auch dieser Plan schrumpfte zusammen. Aus dem zweimaligen Aufenthalte in Nürnberg wurde ein einmaliger, und Frankfurt kommt in den Reiseschatten gar nicht vor, sodass tatsächlich Kerners Worte zutreffen[5]): „In den Schatten ist auch fast nicht ein Gedanke aus der Zeit, in der ich reiste und jetzt lebe, alles aus Tübingen. Es ist als täte sich

---

[1]) Wahrscheinlich das Nehrendorf der Reiseschatten.
[2]) Briefw. I, 90.
[3]) Briefw. I, 92.
[4]) Der Brief Kerners No. 44 gehört vor den Brief Uhlands No. 43 vom 27. (22.?) Febr. 1810, denn Uhland bezieht sich wiederholt darauf.
[5]) Briefw. I, 111.

mir jetzt erst die Vergangenheit auf ..... Oft die kleinsten Dinge sind aus der Vergangenheit, selbst die Landschaftsgemälde." Darum meint auch Uhland in seiner Antwort[1]: „So, wie du die in der Heimat aufgefassten Bilder auf der Reise reproduciert hast, so wirst du umgekehrt nach deiner Zurückkunft dich mit den Gestalten, die dir auf der Reise begegnet, beschäftigen." Dies ist aber nicht eingetroffen. — Uhland fand es gut, dass Kerner den Spielraum der Schatten auf weniger Städte beschränkte, denn, meint er, „da sie überhaupt in der Fabelwelt schweben, oder wie du selbst sagst, in der vorigen Zeit, so sind sie auch nicht an bestimmte Orte gebunden, ausser bei Nürnberg". Am 10. März 1810 schickte Kerner mit der Bemerkung, dass die Schatten nun so ziemlich fertig seien und mit Nürnberg endeten, wieder einen längeren Auszug[2] (von VI, 1, Abreise von Grasburg, bis IX, 4, Abreise von Mittelsalz.) Doch wurden in dieser Partie später noch Striche angebracht. VI, 8 ist bei der Beschreibung der Kreuzgänge des Klosters Rosenberg weggeblieben, dass der Schattenspieler ein Bild aus der Familie seiner Geliebten auf einem Grabsteine entdeckt, das er gemalt auf der Herberge in Grasburg fand. VI, 12 fehlt der Zug, dass der Koch im Postwagen tot aufgefunden wird. Sodann ist gestrichen, dass die Studenten alle Brillen auf hatten, auf denen den Professor anstaunende bewunderungsvolle Augen gemalt waren, damit dieser nicht bemerke, dass die Studenten schliefen (VIII, 4). Die Historie von Andreas und Anna steht in diesem Auszuge nach VII, 6. Die Verknüpfung ist hier die, dass Luchs die Historie in der Bibliothekszelle neben der einsamen Kapelle in den Hallwäldern findet. Im Druck steht die Historie nach der V. Schattenreihe. Hier liest der Schattenspieler abends in der Herberge von Grasburg das Büchlein, welches er am Jahrmarkt in der Volksliederbude gekauft hat.

Der Grund, warum Kerner in Wien die Reiseschatten so schnell abschloss und den ursprünglichen Plan so stark einschränkte, ist darin zu suchen, dass ihm die Dichtung damals keine rechte Freude mehr machte. Er schreibt an Varnhagen, Wien 19. Februar 1810[3]: „Die Reiseschatten

[1]) Briefw. I, 109.

[2]) Briefw. I, 118 f.

[3]) Aus Varnhagens Nachlass an der kgl. Bibliothek in Berlin [Varnh. m. 72], der mir durch gütige Vermittlung der H. Prof. Dr. Minor u. Dr. Bolte während meines Berliner Aufenthaltes von H. Prof. Dr. Stern in liberalster Weise zur Verfügung gestellt wurde. Jetzt veröffentlicht: Briefe v. Just. Kerner an Varnhagen v. Ense, mitgeteilt und erläutert von L. Geiger, Nord und Süd, Januar 1900. S. 64.

werden jetzt bald geendigt sein, weil ich die Lust dazu verloren und gern was anders anfinge. Ich sehe ein, dass ich nothwendig fremde Namen den Örtern geben muss, die ja doch nicht die sind, die ich beschreibe etc. Sonderbar ist es dann aber, wenn Nürnberg allein bleibt. Es muss schon so sein!" Also um nur fertig zu werden, setzt er sich über alle Bedenken hinweg. Am 27. März schreibt Kerner an Varnhagen: „Die Schatten sind geendigt."

Anfangs April 1810 brach er von Wien, wo er 5 Monate sich aufgehalten hatte, in die Heimat auf [1]). Die Sehnsucht zog ihn wieder zu Rickele nach Augsburg, die er mit sich nahm und zu ihrem Bruder nach Lauffen brachte [2]). Als er in Tübingen eintraf, war Uhland bereits nach Paris gereist. Kerner hielt sich nur sehr kurze Zeit auf und reiste nach Ludwigsburg zur Mutter, wo er bis Ende 1810 verblieb. Von hier aus betrieb er nun die Drucklegung der Reiseschatten, die Gottlieb Braun in Heidelberg annahm. Kerner vermisste sehr die tatkräftige Unterstützung Uhlands, mit dem brieflich zu verkehren jetzt ja ungleich schwerer war als früher. Uhland warnt im Briefe vom 23. Aug. 1810 [3]) den Freund davor, das Buch durch unbedeutende Kupferstiche verunstalten zu lassen, denn die Schatten seien bilderreich genug, was solle der schwarze Kupferstich neben dem farbenglühenden Original. Auch Kerner lehnte eine solche Illustration ab, nur hätte er gern als Titelkupfer „ein Quodlibet von Gesichtern und Gestaltungen, von Mayer erdichtet" gehabt [4]). aber auch das kam nicht zur Verwirklichung. Indess zog sich die abschliessende Redaction des Manuskripts für den Druck in die Länge (besonders wegen des Totengräbers von Feldberg und wegen der vielen Bedenken über aufgeführte Personen, die der Dichter unkenntlich zu machen sich bemühte.) Ende 1810 [5]) liess er sich vorübergehend in Dürrmenz als Arzt nieder, zu Anfang des nächsten Jahres übersiedelte er nach Wildbad, wo er ein Jahr blieb. Kerner war sehr begierig, was Uhland zu den Schatten sagen würde. „Wollte Gott, du hättest sie vorher durchgesehen, dann wäre noch manches verbessert worden — es

[1]) Briefw. I, 121.
[2]) Briefw. I, 116.
[3]) Briefw. I, 136.
[4]) Briefw. I, 140.
[5]) Müller (Briefw. I, 165) lässt ihn schon October 1810 nach Wildbad übersiedeln, obwohl er am 12. Dec. 1810 von Dürrmenz einen Klagebrief über den Dürrmenzer Aufenthalt an Uhland sendet.

reut mich nun manches gesagte, doch jetzt ist's zu spät. Ein grosser Teil davon ist dir noch unbekannt"[1]).

Nachdem Gustav Schwab nach einem Briefe vom 17. Oct. 1810 „die Interpunktion und Correction der kleinen Schreibfehler" in den Reiseschatten „dem Auftrag gemäss besorgt" und die Censur zu Kerners Erstaunen keine Schwierigkeiten bereitet hatte, konnte der Druck beginnen. Aber dieser scheint sich verzögert zu haben. Denn während Kerner am 12. Dez. 1810 an Uhland schrieb, der Druck habe wahrscheinlich schon begonnen, findet sich im Tagebuche[2]) Uhlands, der bereits Anfang des Jahres 1811 aus Paris zurückgekehrt war, unter dem 1. oder 2. April 1811 die Notiz: „Brief Kerners mit dem 1. Bogen der Schattenbriefe"; unterm 8. Mai steht: „Besuch bei [H.] Köstlin, bei ihm angetroffene Reiseschatten", und unterm 9. Mai: „Vormittags die Reiseschatten gelesen."

Das Buch erschien anfangs April. Kerner schreibt am 10. April 1811 aus Wildbad an Varnhagen[3]): „Die Reiseschatten sind nun gedruckt. Ich habe noch keine Exemplare. Du sollst eins erhalten."

II. Schattenspiele. Marionetten.

Die Reiseschatten erscheinen in einer ganz eigentümlichen Form und sind auch in einem derselben entsprechenden Stil geschrieben. Das deutet ja schon der Titel an. Der Dichter nennt sich den Schattenspieler Luchs[4]), der sein Werk wie die Bilder des Schattenspiels an uns vorüberziehen lässt. Daher sind auch die Reiseschatten in (12) Schattenreihen geteilt, deren jede wieder in einzelne Vorstellungen zerfällt. — Die Anregung dazu hatte er in Tübingen von den Ombres chinoises (Chines. Schattenspielen)[5]) erhalten, die er dort mit grossem Interesse sah ;hatte er doch an allem dergleichen eine fast kindliche Freude. Kerner schreibt an Varnhagen, Tübingen, Frühjahr 1809[6]): „Ich sah vor einigen

[1]) Briefw. I, 154.

[2]) Uhlands Tagebuch 1810—1820, hrsg. v. Jul. Hartmann, Stuttgart 1898.

[3]) Varnhagens Nachlass [m. 72]. Vgl. Zts. f. d. Phil. XXXI, 373.

[4]) Auch in den „Heimatlosen" (Ausgew. Werke II, 357) führt uns der Dichter einen Schattenspieler Luchs vor, dem er die Erfindung der chines. Schattenspiele zuschreibt.

[5]) Diese erfreuten sich seit 1770 und besonders seit 1775 durch Ambroise's „Théâtre des récréations de la Chine" und seit 1784 durch Domenique Seraphin's „Spectacle des enfants de France" bis auf die neuere Zeit herab in Frankreich ausserordentlichen Zulaufes und wurden auch sehr bald in Deutschland beliebt. (Vgl. Floegel-Ebeling, Gesch. d. Grotesk-Komischen, 3. Aufl. Lpz. 1886. S. 98.

[6]) Nord und Süd S. 59. Das Datum ist von Varnhagens Hand eingesetzt.

Wochen das erstemal in meinem Leben chinesische Schatten, worüber ich ganz entzückt. Da du so ein grosser Ausschneider bist, so könntest du mir wohl machen, dann will ich herumziehen und Comödien aufführen. Ich hätte folgende romantische Figuren nötig: ein paar ungeheure Augbraunen, einen Cotta, einen Zwerg, einen Handwerksburschen, einen Riesen, einen Recensenten, dick, ein paar Hunde mit beweglichen Schwänzen, ein personificirtes Morgenblatt, einen Morgenblättler im Schlafrock mit beweglichem Zipfel an der Nachtmütze, drei Nonnen, ein altdeutsches Fräulein, eine Hexe, vier Teufel mit beweglichen Zungen und Schwänzen, einen Löwen, einen romantischen Dichter, Dürr, Sonnenblumenstengelartig, einen Gärtner, einen Schäfer, eine Schäferin, einen Zigeuner, einen Jäger, einen Quacksalber oder Ohrenarzt. Diese bitte ich dich doch mir auszuschneiden und diese Figuren langen schon zu 12 verschiedenen Comödien." Erfreut über die gute Benützung dieser Anregungen schreibt Uhland am 11. April 1809[1]): „Es hat mich sehr gefreut, dass dein für ombres chinoises ausgegebener Sechsbätzner bereits so reiche Zinsen getragen. Du hast dem chinesischen Schattenspieler ganz die Kunst abgelernt."

Entspricht also diese Einkleidung Kerners eigenen Neigungen, so war die Idee auch echt romantisch. Dadurch gewann der Dichter auch einen Vorteil in der Composition, oder besser gesagt, in der Compositionslosigkeit, denn es wurde ihm möglich, gleich wie in den Schattenspielen die buntesten Bilder aufeinanderfolgen zu lassen, ohne sich darum kümmern zu müssen, wohin die einzelnen Gegenden und Personen kommen. So spricht er sich auch selbst aus: „Ich glaube es ist nicht nötig, dass das Ding wie ein Roman sein muss, dass ich die Menschen alle wieder finde. Dies wäre, da das Ganze doch immer den Character eines Schattenspiels beibehalten soll, gerade verfehlt. Es sind blosse Bilder, die vorüberziehen, wo sie hinkommen, wenn man sie nimmer sieht, braucht keiner zu fragen"[2]). Uhland antwortet ganz zustimmend: „Dass sich die Menschen alle wieder finden, find' ich auch gar nicht nötig, doch wird es freuen, diesen oder jenen wieder zu treffen, wär' es auch nur wie ein irrig eingeschobenes Glas, das man gleich wieder zurückzieht, weil es schon dagewesen ist"[3]). — Die hier gemeinten Schattenspiele sind also die bekannten Bilder der Laterna magica (Zauberlaterne), die auf einen weissen Vorhang projiciert werden; dabei erscheinen sie beim Verschwinden immer kleiner,

[1]) Briefw. I, 83.
[2]) Briefw. I, 116.
[3]) Briefw. I, 107.

aber auch immer heller. Auch dies hat Kerner auf seine Dichtung übertragen, so in der Vision (I, 2), wo ihm sein Rickele verklärt erscheint. „Je näher ich Ihr kam, je mehr trat Sie mit der ganzen Gegend zurück, und wurde mit ihr immer kleiner und kleiner. Bald schien Sie nur noch aus dunkler Ferne, wie ein ein lichterTraum.“ — Im Traume von den Nürnberger Erlebnissen erscheint dem Dichter in schwarzer Nacht ein leuchtender Blumenstrauss. (XII, 9) „Er schien mir erst ganz nah zu stehen, doch waren seine Farben hier noch matt, aber jetzt trat er immer mehr und mehr zurücke, und je ferner er mir kam, desto glänzender wurden seine Farben, endlich war er in ungeheurer Ferne nur noch wie ein Punkt zu sehen, doch in diesem Punkte noch jede einzelne Blume kenntlich, so durchscheinend hell waren jetzt seine Farben.“ — XII, 4 heisst es von den Bildern des künftigen Lebens, von denen der Dichter träumt, dass sie wie die eines Schattenspiels vorüberschweben, und demgemäss werden sie auch geschildert. Diese Art der Beschreibung nimmt sich besonders schön in den Scenen auf dem Schiffe aus (III, 2—7), denn hier ziehen die Gegenden ja wirklich vorüber wie die Gläser der Zauberlaterne.

Die eben geschilderte Weise der Erzeugung von Bildern, die hier also polychrom sind, ist nicht die einzige beim Schattenspiele. Man kann auch statt der eingeschobenen Gläser Puppen aus Pappe oder Holz verwenden, die zwischen die Wand und die Lichtquelle gestellt ihre Schatten auf die erstere werfen. Diese Art ist im Nachspiel zur 1. Schattenreihe „König Eginhard“ gemeint, denn Reiseschatten I,8 heisst es: „Ich gab mich der neuen Gesellschaft sogleich als den chinesischen Schattenspieler zu erkennen und zog einige meiner Figuren aus dem Nachtsacke, die die Studenten mit vieler Lust betrachteten . . . . Die Studenten aber, die noch kein chinesisches Schattenspiel gesehen, waren alle in gespannter Erwartung. So befestigte ich nun in aller Eile mein ausgespanntes Tuch an die Decke des Postwagens, zog meine Decorationen und Figuren aus dem Nachtsacke, zündete meine Laterne . . . an . . . .“ — Nun ist es zum mindesten zweifelhaft, ob der „König Eginhard“ mit solchen Puppen, die ja natürlich beweglich eingerichtet sein müssten, überhaupt technisch ausführbar wäre, wenn man bedenkt, dass im Stücke nicht nur grosser Aufwand mit Personen getrieben wird, sondern auch Personen sich in mehrere oder in alle möglichen Tiere und Teufelsfratzen zerteilen. Man kann ja allerdings den Schatten einer Figur durch mehrere hintereinander hinter dem Schattenwerfer aufgestellte Lichtquellen vervielfachen und durch Bewegung der-

selben und der Figuren auf der Wand eine bunte Bewegung hervorrufen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat Robertson das Publikum nicht wenig durch solche Darstellungen vermöge der Raschheit der Multiplication in Erstaunen gesetzt. Bei schneller Bewegung und günstiger Combination der Lichtquellen schienen nämlich alle Figuren aus der ursprünglichen einen zu entspringen und von da ihre Wanderungen und Läufe zu beginnen. Durch fächerartige Verschiebungen der undurchsichtigen Zwischenteile bei den Füssen, Händen und dgl. mehr an den Matrizen ermöglichte Robertson springende und dabei erheiternde, wenn auch unverständliche Bewegungen der Lichtbilder[1]). Andere Schattenwerke zeigte 1780—81 der Italiener Chiarini in Hamburg. Die hinter einem ölgetränkten Vorhange aus Leinwand oder Seide sich bewegenden Figürchen wurden vermittelst an Ringen befestigter Fäden von dem Künstler von unten herauf in Bewegung gesetzt, indem derselbe die Ringe über die Finger zog und nach einer gewissen, bestimmten Weise mit ihnen claviermässig spielte[2]). Das Grossartigste in dieser Art leisteten 1793 auch in Hamburg Pierre und Degabriel, die in einer umfänglichen Bude grosse theatralische Perspectiven zeigten, Luft- und Naturerscheinungen, wobei sie die Laterna magica verwendeten. Dazu kamen Schiffe, über Brücken rollende Wagen, eine grosse Anzahl von Puppen. Das scheinbare Fehlen der leitenden Fäden zeugte bereits von grossem Fortschritt in der Puppenmechanik. — Wie übrigens die Aufführung des „König Eginhard" im Postwagen unmöglich und bloss ein poetische Fiction ist, so ist wohl auch das Stück selbst, in dem der Fantasie der weiteste Spielraum gelassen wird, überhaupt nicht mit Rücksicht auf eine Aufführung im Schattentheater gedichtet.

Die einfachste Form des Schattenspiels an der Wand hat ein so von selbst verständliches Princip, dass man es sogar in den Kinderstuben verwirklicht findet. Aus starkem Papier ausgeschnittene Figuren werden durch das Licht einer Kerze an eine Wand projiciert, ja sogar der Schatten der verschieden gestellten Finger der Hände bringen ergötzliche Figuren hervor. Da man aber bald viel mehr Abwechslung in dieses einfache Spiel bringen konnte, indem man die Glieder der Figuren beweglich machte und dazu Musik, Text, Bauchrednerei gesellte, so ist begreiflich, dass die Schatten immer würdige Concurrenten der Marionetten waren, zumal sie auch der Fantasie keine Schranken setzen. Bei uns höchstens

---

[1]) Pisko „Licht und Farbe" (= Die Naturkräfte II. Bd.). München 1876. S. 26.
[2]) Floegel-Ebeling S. 187 f.

nur mehr eine Belustigung des Volkes und der Kinder, gehört das Schattentheater im Orient heute noch zu den auserlesensten Genüssen[1]). Man erinnert sich dabei an Goethes Worte:

„An weisse Wand bringt dort der Zauberstab
Ein Schattenvolk aus mythologischem Grab.
Im Possenspiel regt sich die alte Zeit,
Gutherzig, doch mit Ungezogenheit!
Was Gallier und Brite sich erdacht,
Ward, wohlverdeutscht, hier Deutschen vorgebracht;
Und oftmals liehen Wärme, Leben, Glanz
Dem armen Dialog — Gesang und Tanz".

Wie im vorigen Jahrhundert das Schattenspiel auch in höheren Kreisen gepflegt wurde, zeigt ein Blick in das Tiefurter Journal[2]), wo die Aufführung des Schattenspiels „Minervens Geburth, Leben und Thaten" besprochen ist. Allerdings waren die Schattenspieler lebende Personen und nicht Puppen, die in dem Bericht auch „kindisch" genannt werden. Es war eine „Pantomime hinter einem weissen Tuch en Silhouette".

Ueber den „König Eginhard" schreibt Uhland an Kerner am 26. April 1809[3]): „Du solltest mehreres auf diese Art bearbeiten . . . . Du würdest ein neues und den aesthetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen". Kerner ist dem Wunsche des Freundes nachgekommen in dem Schattenspiel: „Der Bärenhäuter im Salzbade", das schon 1811 und 1812 entstand, aber erst 1835 in Lenaus Frühlingsalmanach veröffentlicht wurde. Durch seinen Aufenthalt in Wien angeregt, plante und verfertigte teilweise Kerner ein Schattenspiel, über welches der schon citierte Brief Kerners an Varnhagen aus Wildbad vom 10. April 1811[4]) Andeutungen gibt: „Ich habe gar wenig zu geben [für den Almanach], unter andern kleinen Gedichten auch Scenen aus einem neuen Schattenspiele. In diesem Spiele sind auch die Kellner aus dem Erzh. Carl [Hôtel in Wien] beschrieben, eigentlich bloss für uns." Von diesem Stücke scheint jedoch nichts erhalten zu sein. Es scheint, dass durch Kerners Eginhard angeregt Mörike sein Fantas-magorisches Zwischenspiel „Der letzte König von Orplid" (im 1. Bd. des Maler Nolten) dichtete, ohne dass aber das

[1]) Pisko S. 25.

[2]) Schriften d. Goethe-Gesellschaft VII, 16 ff; dazu vgl. den Aufsatz von Schröer in Westermanns Monatsheften, März 1885 u. Goethes Brief an Frau v. Stein v. 29 Aug. 1781.

[3]) Briefw. I, 42.

[4]) Varnh. Nachlass (m. 72).

Stück selbst Aehnlichkeiten mit dem Kernerischen im Einzelnen aufzuweisen hätte[1]).

Aber nicht nur für das Schattenspiel hat sich Kerner lebhaft interessiert, sondern auch für die verwandten Marionetten[2]). Auf seiner Reise freute es ihn besonders ein Marionettentheater zu finden; er berichtet am 3. Mai 1809 von Neckarsteinach am Uhland[3]), dass er daselbst den „Prinzen von Castilien", eine Art Magelone, gesehen habe. Er will sich mit dem Besitzer des Marionettentheaters bekannt machen, um zu hören, was er in seinem Spielplan hätte. — Besonders viel in dieser Hinsicht gab es für ihn in Hamburg zu geniessen. Er spricht in seinen Briefen viel von einem stehenden Marionettentheater auf dem Hamburger Berge, das er oft besuchte. Mit den zwei alten Leuten, die das Theater hatten, war er bald in Verkehr. „Sie treiben die Sache auf eine so herzliche Art, dass man ihnen recht gut sein muss. Ihre Tochter, ein nettes Mädchen, spielt dazu die Harfe. Ich nahm den

---

[1]) Das Buch „Romantische Schattenspiele aus dem Reiche der Wahrheit und Dichtung" Pesth, Hartleben 1815 war mir nicht zugänglich.

[2]) Die Marionettenspiele bieten reichen Stoff für wissenchaftliche Unsersuchungen, und eine erschöpfende Geschichte der Marionetten wäre ein sehr verdienstliches Werk, denn alles bisher darüber Geschriebene ist nicht befriedigend. Sehr hübsche Zusammenstellungen über die Geschichte der Marionetten bei den verschiedenen Völkern finden sich bei Floegel-Ebeling, mit Quellennachweis in den Anm. Im folgenden gebe ich eine Bibliographie der Marionetten, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen. Von „Faust" auf dem Marionettentheater sehe ich ab. (S. Engel, Zusammenstellung der Faustschriften, Oldbg. 1885). H. v. Kleist, „Über das Marionettentheater" (zuerst in den Berl. Abendblättern 12.—15.) Dec. 1810. — Magnin, Histoire des Marionettes, Paris 1862. — Lemercier de Neuville, Histoire Anecdotique des Marionnettes Modernes, Paris 1892 (mit Anhang über die Construction eines Marionettentheaters). — Grässe, Zur Geschichte d. Puppenspiels u. der Automaten (in Die Wissenschaften d. 19. Jh. hrsg. v. Romberg, I. Bd., Lpz. 1856, S. 625 ff.). — Th. Ebner, Die Puppenspiele u. ihre Geschichte, Lpz. Tgbl. 1890, No. 159. — Tille, Fahrende Leute, Nord. Allg. Ztg., 1891, No. 450, 454. — A. Richel, Zur Gesch. d. Puppentheaters in Deutschland im 18. Jh., Zts. d. Aachener Gesch.-Vereines 1895, XIX.

Texte: Schink, Marionettentheater (1787) (vgl. Euphor. V, 558 ff.). — Mahlmann, Marionettentheater, Lpz. 1806. — Engel, Deutsche Puppenkomödien, 12 Thle. Oldenbg. 1874—92, rec. v. Bolte, DLZ. 93, 675 f. — Kollmann, Deutsche Puppenspiele, Lpz 1891 ff. (Die Einl. teilweise schon Grenzboten 1890 No, 250), rec. v. Tille, Mag. f. Lit. 1891, Bd. 60, 495 f. — Kralik-Winter, Deutsche Puppenspiele, Wien, rec. v. R. M. Werner, Anz. XIII. — Monnier, Théatre des Marionettes, Genf 1871. Duranty, Théatre des Marionettes, Paris 1880. Scheible, Kloster III 699—766 (Don Juan), V 649—1020 (Faust). Vgl. auch Storms Novelle „Pole Poppenspäler." Goethe, Wilhelm Meister I, 3—8.

[3]) Briefw. I, 43.

ersten Platz ganz allein ein, als Repräsentant der Volkspoesie"[1]). Im August 1809 zogen die Marionetten vom Hamburger Berge weg und schlugen ihre Bude neben der Villa auf, in der Rosa Maria als Erzieherin lebte. Mit ihr besuchte Kerner alsbald das Theater. Die primitiven Zustände desselben erinnerten ihn lebhaft an die Tage seiner Kindheit, in denen er mit seinen Gespielen am Heuboden Komödie spielte. „Durch ein Mausloch oben an der Bretterwand (dem Bühnenboden) wird der Kronleuchter herabgelassen" schreibt er an Uhland[2]). Man ersieht aus dieser Stelle, dass sich der Dichter bei Beschreibung des Theaters in den Reiseschatten, in dem der „Totengräber von Feldberg" aufgeführt wird (II, 7), diese Bude zum Vorbilde genommen hat, denn es heisst dort ganz ähnlich: „Vom oberen Boden herab lief durch ein Mausloch ein Seil, an welchem eine Art von Kronleuchter befestigt war". — Ein sehr characteristisches Urteil über die Marionetten, das uns den echten Kerner zeigt, hat uns Mayer (I, 140) überliefert. Der Dichter erzählt von der Aufführung „des verlorenen Sohnes" im Hamburger Marionettentheater und fährt dann fort: „Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiss man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wo er ist, es steht ja schon auf dem Komödienzettel . . . . Die Marionetten aber haben kein aussertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und nicht kennen lernen, als in ihren Rollen, auch tragen sie keinen Namen und heissen weder Madame noch Monsieur. Bei den Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Orte der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im kleinen, als in einer camera obscura mit angesehen werden. Das Fach der Marionetten und Schattenspiele stünde einem wahrhaftig noch recht zur Bearbeitung offen. Man kann mit den Marionettenspielen, die wir bis jetzt haben, doch nicht ganz zufrieden sein. Ich möchte so gerne darin etwas leisten . . .!"[3])

---

[1]) Mayer I, 139.

[2]) Mayer I, 141,

[3]) Nun ist ja allerdings diese Anschauung für uns moderne Menschen recht merkwürdig, aber Mayr, Progr. d. Gymn. Komotau S. 13 tut unrecht daran, wenn er sich gar so lustig darüber macht. Er nennt es „einen der scurrilsten Einfälle des Geisterbanners von Weinsberg, seine dichterische Vollkraft für die Hebung des Pimperltheaters einzusetzen." Man darf hier doch weder den historischen Gesichtspunkt noch

Hier will ich auch einer Stelle in den Reiseschatten Erwähnung tun, die ohne den Schlüssel unverständlich ist; sie gehört auch in das Kapitel des niederen Theaters. II, 5 heisst es: „Weil ich noch keine andere Komödie als eine Hundskomödie gesehen hatte, so war ich sehr begierig auf das Schauspiel". Diese Hundskomödie ist eine Erinnerung an die Ludwigsburger Knabenzeit. Der Aufenthalt reicher Emigranten nämlich zog unter andern Fahrenden auch einen Besitzer komödiespielender Hunde herbei, dem das Theater im Schlosse eingeräumt wurde. Die Kinder vergnügten sich natürlich am Spiele dieser Tiere mehr, als an dem der besten Schauspieler, und es kam so weit, dass sie zu Hause, auf dem Marktplatze und in Alleen wie jene Hunde gingen, tanzten und bellten. Trotz aller Rüge der Eltern und Lehrer blieb ihnen diese Unart noch lange [1]).

III. Die Satire auf die Gegner.

Vor Inangriffnahme des Themas will ich die Bedeutung des Pseudonyms Luchs erörtern. Schon die Zeitgenossen brachten es in Zusammenhang mit dem berühmten Deutschfranzosen Adam Lux [2]) aus Mainz, dem vertrauten Freunde Georg Kerners, der ebenfalls ein begeisterter Parteigänger der französischen Revolution war. Diesen beiden Männern ist im Bilderbuch (S. 74—92) ein überaus interessantes Kapitel gewidmet. Lux war als Deputierter der rheinisch-deutschen Konvention nach Paris in den Nationalconvent entsendet worden. Begeistert für die Freiheitsideale, wandte er sich bald mit Abscheu von den Jakobinern ab,

die Persönlichkeit Kerners aus dem Auge lassen. Im vorigen Jahrhundert vergnügte sich noch die beste Gesellschaft an den Marionetten, die zur Zeit ihrer Blüte eine solche Stufe von Vollkommenheit erlangt hatten, dass grosse Ausstattungsstücke und Opern aufgeführt werden konnten. Die Romantiker in ihren Bestrebungen für das Volkstümliche nahmen sich dann auch der Belustigungen des niederen Volkes an, zu denen damals die Marionetten bereits herabgesunken waren, zugleich auch aus Vorliebe für die Vagantennaturen, wie es die herumziehenden Puppenspieler und Gaukler waren. Kerners naivem, kindlichen Sinn, der ganz im Volke wurzelte und dem wir seine innigsten Poesien verdanken, kamen diese Bestrebungen natürlich entgegen, und so muss man sein Interesse an den Marionetten nur begreiflich finden. Aber Mayr steht Kerner überhaupt ungerecht gegenüber. Er spricht den wirklich witzigen Producten „König Eginhard" und „Der Bärenhäuter im Salzbade" jeden litterarischen Wert ab, nennt eine so herrliche Ballade wie „Der Ring" eine wertlose Reimerei und stellt den filiströsen und schulmeisterhaften Schwab über Kerner.

[1]) Bilderbuch S. 107,

[2]) Vgl. Georg Kerner, Briefe über Frankreich, Niederlande u. Deutschland, Altona 1797—98, I. Teil.

denen er anfangs angehörte, und verteidigte in Zeitungsartikeln Charlotte Corday, weswegen er, erst 28 Jahre alt, unter dem Schaffot endigte. Der Recensent des Morgenblattes[1]), auf den ich noch zurückkommen werde, nennt es „Jungenunfug, darob dem Schattenmacher die Rute gebürte, dass er seine Winzigkeit hinter dem Namen eines edlen Deutschen verstecke, den die That der Charlotte Corday einst zu einem schönen Tode begeisterte". Doch scheint mir die Deutung Reinhards die richtige zu sein, der darauf hinweist[2]), dass eine Beziehung zu Adam Lux und damit die Anknüpfung an die lateinische Bedeutung des Wortes für die so lichtvollen Gestalten der Dichtung allerdings gegeben sei, dass aber die von Kerner gebrauchte Schreibart Luchs auf das bekannte Raubtier deute, welches ja auch ein Symbol des hellen Schauens sei, wie es dem Dichter da zu Gebote steht, wo die Welt nur Schatten sieht. Ein Mann Namens Luchs, der sich durch genaue Kenntnis der Nachtseiten der menschlichen Seele auszeichnet, das Abbild Kerners selbst, tritt auch in der zuerst im Morgenblatt 1816 erschienenen Erzählung „Die Heimatlosen" auf.

Die Hauptpolemik in den Reiseschatten richtet sich gegen die „Plattisten", wie im Tübinger Freundeskreise die Aufklärer und das sogenannte gebildete Publikum genannt wurden. In dem Worte „Plattisten" steckt ein zweifacher Bezug, auf „platt", denn Plattheit und Nüchternheit wurde ja allen litterarischen Producten der Aufklärung vorgeworfen, und auf das Morgenblatt, das Hauptorgan der Aufklärer. Dieses erschien mit dem 1. Januar 1807, in das Publikum eingeführt durch Jean Paul. Es sollte eigentlich kein rein litterarisches Blatt sein, sondern alle Gebiete der Bildung umfassen, wie ja schon der Titel „Morgenblatt für gebildete Stände" zeigt, der später in „Morgenblatt für gebildete Leser" umgeändert wurde. Soweit sich aber diese Zeitung mit der schönen Litteratur befasste, war sie, wenigstens in den ersten Jahren, der Sammelpunkt für die Anhänger des Alten. Besonders erbittert war der Kampf mit der Einsiedlerzeitung, der sich hauptsächlich um die unschuldige Form des Sonetts drehte[3]). Die Hauptredaktion übernahmen Ch. F. Haug und D. F. Weisser in Stuttgart, von denen später noch die Rede sein wird. — Ein nach Bedarf erscheinendes Beiblatt „Uebersicht der neuesten

[1]) 8. Juli 1811 in der Beilage: Übersicht der neuesten Litteratur.

[2]) S. 53, Fussnote.

[3]) Vgl. die Einleitung Fried. Pfaffs zu der Neuausgabe der „Tröst Einsamkeit", Freibg. i. B. u. Tüb. 1884 und H. Welti, „Gesch. d. Sonetts in d. deutsch. Dichtung", Lpz. 1884, S. 223.

Litteratur“ (auch kurzweg „Intelligenzblatt“ genannt), das Anzeigen, neuer Bücher brachte, hatte eine eigene Redaktion mit dem Sitze in Heidelberg; ihr gehörte Alois Schreiber an. — Doch bald trat der Umschwung in der Tendenz des Blattes ein. Durch das Aufhören der Einsiedlerzeitung war der feste Zielpunkt für die Polemik verloren Weisser, der Unversöhnliche, zog sich zurück und Haug, eine gutmütige Natur, die ja nie mit den Romantikern in heftiger Fehde gelebt hatte, schloss bald Freundschaft mit ihnen. Von 1813 bis zu seinem Tode veröffentlichte Kerner seine poetischen Erzeugnisse im Morgenblatt.

In den Reiseschatten figuriert es unter dem Namen „Der schmeckende Wurm“, aber auch andere gelegentlich genannte, fingierte Blätter bezeichnen dasselbe. Denn Kerner schreibt am 10. März 1810 an Uhland [1]): „In den Reiseschatten hab' ich alle Namen, besonders auch von Zeitungen etc. verändert, das Morgenblatt oder ein Blatt der Art heisst der schmeckende Wurm etc.“ Eine allgemein gehaltene Invective gegen das Morgenblatt und seine Kritiker stellt die Herberge „zum grünen Recensenten“ dar (VI, 10), wo der Postwagen anhält, „um den Pferden trockenes Brot zu geben“ (wohl ein Hieb auf die noch zu besprechende Ausnützung der Autoren von Seite der Verleger).

Die Satire in den Plattistenscenen der Reiseschatten stellt sich folgendermassen dar: der Schattenspieler Luchs trifft im Postwagen seinen Freund, den wahnsinnigen Dichter Holder, einen Schreiner, einen Chemicus und einen Pfarrer (I,3). Zu Holders verworrenen Reden bemerkt der Chemicus zum Pfarrer, der Mensch habe zu viel Sauerstoff in sich, und zu seiner radicalen Heilung sei es nötig, seiner Seele eine Schweinsblase voll Wasserstoff beizubringen. Den Pfarrer aber dünken solche materialistische Ansichten moralitätswidrig und er richtet an Holder eine salbungsvolle Ansprache. Die Ursache des jetzt immer mehr um sich greifenden Wahnsinns sei die neueste Litteratur. Als Heilmittel empfiehlt er mehrere moralische Zeitschriften wie den schmeckenden Wurm. Da packt ihn Holder an der Gurgel und wird deshalb auf den Sitz des Kondukteurs gebracht, was dem Chemikus zuwider ist, denn er hält den Anfall bloss für eine letzte Explosion des Sauer- und Wahnsinnstoffes, da er schon längere Zeit mit Salzsäure geräuchert hatte. Anstatt Holders kommt in den Wagen der wohlbeleibte Antiquarius und Poete Haselhuhn, der viele Westen und Hemden übereinander zu tragen pflegt. Er erzählt, wie er im Sinne habe, zu dem grossen Maienfeste der Redaction des schmeckenden Wurms zu reisen, aber zu seinem Schmerze

[1]) Briefw. I, 118.

könne der alte Poet Damon wegen eines Polypen in der Nase demselben nicht beiwohnen. Als sich nun der Pfarrer und der Schreiner als Mitglieder des schmeckenden Wurms zu erkennen geben, entsteht wechselseitiges Umarmen, und die drei Autoren werden so menschenfreundlich und populär, dass sie sogar ein Volkslied singen. Luchs verlässt den Wagen, um sich im Walde zu ergehen. Bald hört er Lärm. Haselhuhn steht in vollen Flammen. Der Pfarrer ist feldeinwärts gesprungen, der Chemicus auf einen Baum geklettert, von wo er die Möglichkeit einer Selbstentzündung doziert. Nachdem der Kondukteur und Luchs dem Haselhuhn sieben Westen und acht Hemden abgezogen haben, begiessen ihn Pfarrer und Schreiner mit Wasser. Es stellt sich heraus, dass der Verunglückte ein Stück Zunder brennend in den Sack gesteckt hatte, der Chemikus aber, von seiner Ansicht überzeugt, verspricht dem Schreiner einen Aufsatz für das Morgenblatt über die Selbstentzündung. Da schreit der Kondukteur herein, man müsse ihn erst um Erlaubnis fragen, lässt die Maske fallen und ist der Verleger Popanz, der incognito als Kondukteur Mohrenbleicher reist, um den Ehrenbezeugungen des gebildeten Publikums zu entgehen. Auf die Bitten des Pfarrers hin, der seiner sieben Kinder Erwähnung tut, (was der Schreiner nachsagt, obwohl er nur zwei hat) wird Popanz besänftigt und lässt die Autoren gnädigst schnupfen. Haselhuhn wird übermütig und spricht zur grössten Angst der andern Plattisten ganz laut von Novalis als einem guten Kopfe. In Nehrendorf steigen Popanz und die Plattisten aus, um etwas zu Fusse zu gehen. Nachdem drei lustige Studenten eingestiegen waren, führt Luchs zu Gunsten des abgebrannten Haselhuhn den König Eginhard auf. Nach der Vorstellung springt plötzlich Holder von einem Gaul herab durch das Wagenfenster, worauf die erschreckten Postpferde aus allen Kräften zu laufen anfangen. Aus Holders verwirrten Erzählungen ist zu entnehmen, dass er sich in Nehrendorf verloren und von mutwilligen Leuten überredet worden sei, auf dem alten Judengaule nachzureiten. In der nächsten Poststation, wo eine bunte Menschenmenge in den Strassen ist, weil das Königspaar erwartet wird, entsteht ein Tumult, denn Holder, der den schwarz-weiss getäfelten Fussboden des Gasthauses, Bauern und Läufer des Königs sieht, hält das ganze für ein Schachbrett und ruft: „Schach dem König! schlagt den Bauern“ u. a. Deshalb wird er eingesperrt. Bald darauf kommen Haselhuhn und der Chemicus auf dem scheu gewordenen Judengaule daher. Die beiden wollten dem Postwagen nachreiten, beim Aufsteigen aber zerbrach der Chemicus ein Fläschchen mit Vitriolsäure, welche sich über den Schwanz des Pferdes ergoss und dasselbe toll machte (II,4).

Wien. (Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

Die Quelle von Chamissos Gedicht „Die Jungfrau von Stubbenkammer."

Von

Karl Reuschel.

Hermann Tardel hat in seinen Studien zu Chamissos Gedichten (in diesem Bande der Zeitschrift S. 113—114) auch über des Dichters Reise nach Rügen und über das Gedicht abgehandelt, das wahrscheinlich als deren späte, erst nach fünf Jahren gereifte Frucht zu betrachten ist (S. 117). Er vermutet, Chamisso habe die Sage aus dem Volksmunde geschöpft. Keine der beiden Fassungen, die Haas in den Rügenschen Sagen und Märchen[2] Nr. 46 I und II mitteilt, stimmt zu der Dichtung. Die Erzählung von der Jungfrau von Stubbenkammer war aber schon viel früher gedruckt, ja bereits vor Chamissos Reise nach der Insel, d. h. vor 1823. In den von Lothar herausgegebenen „Volkssagen und Märchen" (1820) findet sie sich auf S. 67f. Sie trägt dieselbe Überschrift wie das Gedicht, während sie Haas als „Die Jungfrau am Waschstein" verzeichnet. Da das Buch Lothars nicht mehr häufig vorhanden sein dürfte, mag die Sagenform, die es giebt, hier wieder abgedruckt werden.

„Die Stubbenkammer auf der Insel Rügen ist ein hohes Kreide-Gebürge, das nach der See senkrecht abgeschnitten ist. Man hat hier eine herrliche Aussicht ins weite Meer.

„Es hat sich einmal begeben, dass Einer am Ufer der See auf einem grossen, gewaltigen Steinblock, von rollenden Wogen umbrandet, ein Mädchen in alterthümlicher, sehr reicher Kleidung hat sitzen gesehen, waschend mit Anstrengung an einem blutigen Gewand, wobei ihre Thränen auf die brennenden Flecken fielen, welche nicht verschwinden wollten. Er blieb eine Weile stehen, dann ward sie ihn gewahr und sah ihn mit freundlichen bittenden Blicken an. Darauf grüsste er die Jungfrau mit einem Guten Morgen, schöne Jungfrau! und that die Frage, warum sie

so früh auf sei, und in den königlichen Kleidern so harte Arbeit verrichte. — Plötzlich brach ein heller Thränenstrom aus ihren Augen, sie rang die Hände und sprach: Wieder getäuscht, wie seit so manchen hundert Jahren! Wann wird meine Qual zu Ende sein? Sitze täglich hier, sehe viele Menschen vorüber wandern, aber vergebens blicke ich zu ihnen hin; es ist kein Sonntagskind unter ihnen, das mich sehen könnte. Ach, du warst alle meine Hoffnung, hättest du doch das rechte Wort getroffen, und Gott helf! gesagt, so wäre ich erlöst gewesen. Nun ist es vergebens, wirst mich nicht mehr wiedersehen, und kannst auch mein Unglück nicht erfahren. Dann stand sie auf, nahm das blutige Gewand, schwebte die Anhöhe hinauf, bis dahin, wo die zwei Pfeiler stehen. Hier öffnete sich der Boden und sie versank."

Diese Sagenform weist im Gegensatze zu den von Haas mitgeteilten und im Einklang mit Chamissos Fassung den ernsten Ausgang auf. Mit dem Gedichte hat sie ausserdem eine Reihe wörtlicher Übereinstimmungen gemeinsam. Es unterliegt keinem Zweifel: Chamisso hat Lothars Werkchen benutzt.

Jetzt erst, nachdem die Quelle des Dichters aufgedeckt worden ist, kann seine Kunst durch den Vergleich voll gewürdigt werden. Ausserdem ergiebt sich für Untersuchungen der von einem Dichter verwendeten Vorlagen das Gebot, mit Urteilen über die Behandlungsweise des Stoffes in den Fällen grosse Vorsicht zu üben, wo mehrere Fassungen bekannt sind, die unter sich und von der dichterischen Gestaltung abweichen. Hat doch Tardel den verkehrten Schluss gezogen, die Wendung des Ausgangs sei eine Folge der resignierten Seelenstimmung, zu der ein moderner Dichter neige.

Dresden.

Besprechungen.

MILČETIĆ, Johann: Sammelwerk für das Volksleben und die Sitten der Südslaven, herausgegeben von der Südslavischen Akademie der Wissenschaften. Erster Band Agram 1896. VIII, 268 S. 8° (Zbornik za narodni zivōt i obyčaje ju^z^nich Slaveva, na sviet izdaje Iugo-slavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, svezak I, uredio professor Ivan Milčetić u Zagrebu.)

Die in der Überschrift genannte Publikation ist ein sehr dankenswertes Unternehmen der Agramer Akademie. Südslavische Lieder aus früherer und neuerer Zeit sind zwar reichlich gesammelt, auch Sitten

und Gewohnheiten der Südslaven fanden hervorragende Sammler und Interpreten, aber manches andere Volksgut wird von der modernen Kultur hinweggefegt und mit Recht sagt der einleitende Pripomenak, dass es die höchste Zeit ist, das noch Bestehende der gänzlichen Vergessenheit zu entreissen. In richtiger Würdigung der volkskundlichen Bestrebungen der Neuzeit hat die Agramer Akademie sich als Ziel gesteckt, zunächst die volkskundlichen Niederschläge aus der Vergangenheit des kroatisch-serbischen Volkes zu sammeln und zu veröffentlichen; das kann nur gebilligt werden. Dass Kroaten und Serben trotz aller kirchlichen und kulturellen Unterschiede ein Volk sind, ist längst anerkannt, und was von Rechtsgebräuchen gilt, dass zwischen den Kroaten und Serben von Bednja bis Šara planina ein Unterschied nicht zu constatieren ist (Bogišič), gilt auch von anderen verschiedenen Volksgütern in Glauben, Sitte u. s. w., freilich bis zu einem gewissen Grade, denn, um nur Eines hervorzuheben, das krsno-ime Fest (das Fest zur Feier des Geschlechtsheiligen) gilt als serbische Besonderheit.

Für die Zukunft ist auch das Hineinziehen der slovenischen und bulgarischen Volkskreise in Aussicht gestellt, um die ehemalige Einheit der Südslaven zu zeigen (sve će se pred našim očima raskrivati jedinstvo svega jugoslavenstva). Gewiss werden auch, vornehmlich in den Abhandlungen, Vergleichungen mit weiteren Kreisen in Fragen nach Ursprung, Wanderung und Wechselwirkungen nicht ausbleiben.

Der erste Band des Zbornik ist sehr reichhaltig; nicht weniger als zwanzig Abhandlungen bieten nach den verschiedensten Gesichtspunkten hin und aus den verschiedensten Örtlichkeiten materielle und geistige Kundgebungen des Volkes: Sprachliches, Äusserungen des Volksglaubens, Speisen und Getränke, Gebräuche beim Tode, bei Begräbnissen, sonstige Volksgebräuche, Tiersagen u. s. w., bearbeitet und wohlgeordnet von den hervorragendsten Kennern; von Milčetić allein rühren acht Artikel im Hefte.

Eine besondere Beachtung verdient die Abteilung betreffend Anlage, Einrichtung und Ausstattung des Hauses in Dalmatien, Herzegovina und Bosnien (Narodna kuća ili dom s pokućstvom etc.) von Vukasović von der primitivsten Wohnhöhle bis zum bequemen einstöckigen mohamedanischen Wohnhause in Bosnien; Zeichnungen veranschaulichen den interessanten Text; leider sind einzelne Ausdrücke nicht erklärt und leider vermisst man gerade in dieser Abhandlung vergleichende Hinweise auf Anlage von Wohnhäusern in anderen slavischen Ländern.

Vom höchsten Interesse sind die blibliographischen Übersichten und Nachweise der Arbeiten verschiedener slavischer volkskundlicher Vereine in dem letzten Abschnitt von Dr. Radić; vornehmlich kommen hier zur

Geltung und Würdigung die Bestrebungen volkskundlicher Vereine, wie sie zum Ausdruck kommen in Zeitschriften in Russland (Živaja starina), in Warschau (Wisła), in Böhmen (Český lid) und Bulgarien (Sbornik za narodni umotvorenijà etc.). Es ist damit ein sehr erfreulicher Anfang zu einer umfassenden Übersicht der Bestrebungen folkloristischer Vereine gemacht, und wir dürfen hoffen, dass demnächst auch die Bestrebungen vieler anderer Vereine an die Reihe kommen werden, so z. B. des in Lemberg (Lud) und vielleicht auch unserer „Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde", welche in ihren „Mitteilungen" auch schlesisch-slavische Kundgebungen berücksicht.

Breslau. Wladislaus Nehring.

MARCUS LANDAU: Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert. Berlin, Emil Felber 1899. XI, 709 S. 8.

Zweifellos ein Buch, das einem wirklichen Bedürfnis entspricht. Denn, wie der Verfasser selbst im Vorwort betont, die italienische Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts stand bisher unter einer Art Verhängnis. Weder Bartoli, noch Gaspari, noch Körting konnten die versprochene Darstellung derselben vollenden; Hettner hat in seiner geistvollen Litteraturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts Italiens nur ganz nebenbei und andeutungsweise gedacht; die zusammenfassenden italienischen Darstellungen von Emiliani-Giudici, Settembrini, de Sanctis sind allzu kurz und vielfach überholt, da die Einzelforschung fast überall fleissig bei der Arbeit gewesen ist und viel Neues zu Tage gefördert hat. Nun ist allerdings mit derselben Jahreszahl 1899 unter den prächtig illustrierten litterargeschichtlichen Bänden des Bibliographischen Institutes auch der italienische erschienen, aber was dort von Prof. Pèrcopo in gedrängter Kürze behandelt wird, ist bei Landau in voller Breite ausgeführt. So füllt dessen stattlicher Band eine schmerzlich empfundene Lücke aufs Erfreulichste aus.

Das eben erwähnte Verfahren Hettners mag seltsam erscheinen und ist sicherlich wissenschaftlich schwer zu rechtfertigen, es hat aber einen guten innern Grund. Für England, mehr noch für Frankreich, am meisten für Deutschland bezeichnet das XVIII. Jahrhundert Höhepunkte ihrer litterarischen Entwicklung, nicht so für Italien. Hier ist es vielmehr als eine Uebergangszeit, ja in seiner ersten Hälfte geradezu als eine Verfallzeit zu betrachten, und was sich dann Neues und Treffliches aufringt und gestaltet, reicht in seiner Entwicklung weit in unser Jahrhundert herein. Seit 1750 ist auf dichterischem Gebiet überall Leben und Fortschritt erkennbar, am stärksten im Drama, am wenigsten in der Lyrik (ein Kapitel: „Roman und Novelle" kann bezeichnender Weise in Landaus Werk ganz fehlen!) Aber selbst die besten Namen der Zeit bezeichnen fast alle ausschliesslich italienische nicht aber europäische Grössen, wie ein Defoe und Richardson, ein Voltaire und

Rousseau, ein Lessing, Schiller und Goethe es sind. Charakterisch ist auch, dass von den vier wirklich grossen Vertretern italienischer Dichtung in jener Zeit, dass von Metastasio, Goldoni, Alfieri und Parini, drei der dramatischen Poesie angehören. Unter ihnen genoss zwar Metastasio eines europäischen Rufes, sein Einfluss aber auf die ausseritalische Litteratur war kein tief eindringender trotz seines Ruhmes und trotz der Verehrung, die ihm neben seinen Landsleuten auch die Stimmführer der ausländischen Kritik, Herder, Voltaire und Rousseau, Goldsmith bezeugten. (Vgl. S. 532).

Landau hat den Begriff Litteratur in umfassendem Sinne genommen. Nicht nur die Dichtung in allen ihren Formen sondern auch sämmtliche Wissenschaften sind in den Kreis seiner Darstellung einbezogen. So zerfällt der Band (wohl dem Vorbilde Hettners folgend) in zwei ziemlich gleich starke Abteilungen: die Wissenschaft und die Dichtkunst, denen eine allgemeine, über die politischen Verhältnisse kurz orientierende Einleitung vorangeht. Ueberblicken wir rasch den Inhalt des Buches. In einem ersten Capitel („Philosophie, Religion, Naturforschung") treten zunächst die Cartesianer und Anticartesianer auf, unter ihnen der neuerdings vielumstrittene Giovanbattista Vico, auf den als einen Vergessenen schon Herder hinwies. Weiter sein Nachfolger, der Ethiker Stellini, der eigenartige in seiner Aestetik schon wie ein Vorläufer der Romantik erscheinende Buonafede, der fromme Gerdil. Es folgen Gravina in seiner philosophischen und juristischen Wirksamkeit, der streitbare Concina, Vicos treuester Anhänger Pagano, und Bertòla als Geschichtsphilosoph, endlich in kurzem Ueberblick die Naturforscher des Jahrhunderts bis zu Galvani und Volta. Das zweite Capitel („Geschichtsschreibung") bringt die stattliche Reihe der Historiker, wo denn Männer von weitem Blick und umfassendem Interesse, wie der fantastische Bianchini, der ebenso gründliche als vielseitige Herausgeber der mittelalterlichen Quellenschriften Italiens und Begründer der Culturgeschichte Muratori, der vielbefehdete und vielumgetriebene Giannone und endlich der als Archaeolog und Kunstkenner mehr denn als Geschichtsschreiber bedeutende Maffei unter der grossen Zahl der Lokalhistoriker besonders hervorragen. Das dritte Capitel („Nationalökonomie, Rechts- und Staatswissenschaft") fasst zunächst die Vertreter dieser Wissenschaften in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zusammen, wobei Muratori wiederum seinen Platz erhält; die weiteren Abschnitte sind nach den Landmannschaften geordnet: auf die Neapolitaner (Genovesi, Galiani u. A.) folgen der Lombarde Verri, der Paduaner Carli, der Calabrese Grimaldi, weiter die Toskaner, die Modenesen und Venezianer. In eigenen Abschnitten schliessen sich der originelle Ortes und der widerspruchsvolle Marchese Beccaria an, dann dessen Nachfolger, weiter der von Villemain mit Schillers Marquis Posa verglichene Filangieri und der gleich Giannone und Muratori die Missbräuche der Geistlichen bekämpfende Pilati, um welche sich ihre Anhänger und Gegner gruppieren. — Im vierten umfangreichsten Capitel („Kunst- und Litteraturgeschichte, Aestethik, Poetik und Kritik"), tritt Muratori wiederum an die Spitze mit seiner „Perfetta Poesia" (1705 | 6); er ist in seinem unbedingten Autoritätsglauben an Aristoteles und Horaz ein

Vertreter der alten Zeit und arkadisch-akademischer Gesinnung, während schon in Gravina (Ragion poetica 1708) und mehr noch in Becelli (Della novella poesia 1732) neue, freiere ja bereits revolutionäre Gedanken zu Worte kommen. Dann erscheinen die ersten Historiker der italienischen Dichtung, der Begründer der italienischen Litteraturgeschichte Crescimbeni und der Vielschreiber Gimma, sowie der Verfasser einer allgemeinen Litteraturgeschichte Quadrio, weiter der Verfasser der Biblioteca dell' eloquenza italiana. G. Fontanini, und sein schärfster Kritiker Apostolo Zeno. der dies Hauptwerk vielfach berichtigte und ergänzte. Zenos Tätigkeit als Redaktor der besten Zeitschrift jener Jahrzehnte, des seit 1710 erscheinenden „Giornale de' Letterati d' Italia“ leitet zu den Journalen und ihren Herausgebern überhaupt über, und hier steht Baretti, der Verfasser der „frusta letteraria“ in erster Reihe, der uns ausserdem noch besonders interessant ist durch seine gegen Voltaire gerichtete Verteidigung Shakespeares (1777). Ein Freund Voltaires dagegen und gleich diesem ein Gegner Dantes ist der Jesuit Bettinelli, der auch so ziemlich alle anderen älteren und zeitgenössischen Dichter Italiens angriff und im Alter noch Monti und Alfieri mit grausamer Kritik verfolgte. Seinem Freunde, dem vielseitigen von seinen Zeitgenossen stark überschätzten Francesco Algarotti. dem Freunde Voltaires und Friedrichs des Grossen, und dessen Lehrer Zanotti, dem Verfasser einer ziemlich altmodischen Poetik (1768) schliessen sich als Theoretiker der Poesie und Aesthetiker Parini, Affò und Borsa an, durchweg engbeschränkt und konservativ, während Elisabeth Caminer-Tura, die nach dem Tode ihres Vaters die Europa letteraria redigierte, stark unter neufranzösischem Einflusse stand. Der Vorromantiker Melchiorre Cesarotti zeigt dagegen Einfluss Englands, ohne sich jedoch trotz gelegentlicher Sturm- und Drang-Alluren vom Classizismus und der Arcadia entschieden freizumachen, wie er denn neben Ossian auch die Ilias (und zwar doppelt, einmal prosaisch getreu, das andermal modern zugestutzt) übersetzte. Er regte in seinem Hauptwerk (Saggio sulla filosofia delle lingue 1785) die Bereicherung des Italienischen aus den Dialekten und dem Französischen an. Hierin war Graf Napione sein Nachfolger, warm eintretend für seine Muttersprache gegen die Herrschaft des Französischen als Umgangs-, des Lateinischen als Gelehrtensprache. Unter den Litterarhistorikern der zweiten Jahrhunderthälfte, den Mazzucchelli, Corniani und Bertòla erscheint Tiraboschi mit seiner umfassenden und gründlichen Storia della letteratura italiana (1772—81) als der weitaus bedeutendste. Es folgen die Biographen Fabroni und Serassi, und der kosmopolite nicht eben tiefgründige aber vielseitige Carlo Denina, der auch über deutsche Verhältnisse und deutsche Litteratur in französischer und italienischer Sprache geschrieben hat. Den ersten Versuch einer allgemeinen Theatergeschichte machte 1777 der Neapolitaner Pietro Napoli Signorelli, während die beiden spanischen Jesuiten Arteaga und Andres sich mit einer Geschichte des italienischen Musikdramas und einer allgemeinen Litteraturgeschichte hervortaten. Endlich werden in zusammenfassenden Abschnitten die wichtigsten Vertreter regionaler Litteraturgeschichte, die Philologen und Orientalisten, und die

Kunstschriftsteller, darunter Männer wie Lanzi, Francesco Milizia und Ennio Quirino Visconti kurz behandelt.

Der zweite Hauptteil: „Die Dichtung“ ist nach den poetischen Gattungen angeordnet. Das erste Kapitel („Komödie und Tragödie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts“) skizzirt zunächst in einem einleitenden Abschnitt „die Reformbestrebungen und ihr Erfolg“ die Umwandlung, die sich in diesem halben Jahrhundert langsam vorbereitete und als deren Ergebnisse dann Goldoni, Alfieri und Metastasio erscheinen. Als Vorgänger Goldonis werden die toskanischen Lustspieldichter Fagiuoli, Nenci genannt Gigli, und Nelli, sowie die neapolitanischen Comödienschreiber Amenta und Liveri charakterisirt. Dann schildert uns der Verfasser als „die ersten Reformer der Tragödie“ Maffei und Pansuto, und als Vertreter des christlichen Dramas Marchese, Bianchi und Granelli. Einen antiken Sagenstoff finden wir wieder in dem von Valaresso parodierten „Meisse il giovane“ Lazzarinis, einen „Ezzelino“ bei Baruffaldi, während Martelli — mehr Theoretiker als Dichter — in seinen 24 klassizistischen Stücken nirgends die Fusstapfen der Franzosen verlässt, ja sogar deren Alexandriner nachahmt („Martellianische Verse“). Einen Schritt vorwärts bezeichnet dann Antonio Conti, den Landau als Vorläufer Alfieris fasst, mit seinen Römerdramen, die, allerdings völlig Gelehrtenarbeit, sich wenigstens durch historische Costumetreue auszeichnen, während Alfonso Varanos einst hochgepriesene Stücke daneben wenig bedeuten. — Das zweite Kapitel („Lustspiel, Schauspiel und Tragödie in der zweiten Hälfte des Jahrhundert“) hat nun der Glanzperiode des Jahrhunderts gerecht zu werden. Das Lustspiel entwickelt sich unter Molières Einfluss zu hoher Blüte. In ausführlicher, farbenreicher Schilderung treten Goldoni und Chiari sowie ihr Gegner Carlo Gozzi anschaulich vor uns hin. Knapper wird das Lustspiel nach Goldoni behandelt, der eigentlich erst im XIX. Jahrhundert in Gallina den wirklichen Erben gefunden hat, während seine Nachfolger am Ende des XVIII. ein Albergati, Cerlone und Cherardo de' Rossi diesen Ehrennamen kaum verdienen. Weniger erfreulich stand es um die Tragödie. Ein Abschnitt „Erneute Reformversuche“ charakterisiert die allgemeine Sterilität und Stagnation vor dem Auftreten Vittorio Alfieris. Seine gewaltige Persönlichkeit wird in drei Abschnitten (Alfieris Leben, Alfieri als Dichter, Alfieri als Politiker) eingehend behandelt und seine Stellung in der italienischen und in der Welt-Litteratur massvoll und kritisch beleuchtet; das heute wol von jedem Kenner seiner Werke unterschriebene Ergebnis lautet: „Grösser als die poetische ist die politische Bedeutung Alfieris (S. 487) . . . er war kein geborener, sondern ein gewollter und gelernter, kein frei in der Natur gewachsener sondern in der Studierstube gezogener Dichter“ . . . (S. 465). Auf Alfieri, dem mit vollem Rechte die ausführlichste Schilderung des ganzen Buches gewidmet ist, folgen seine Nachahmer und Nebenbuhler: der von den Zeitgenossen vielgelobte, gestaltungskräftige Giovanni Pindemonti, der in den dialogisierten Visionen seiner „notti Romane“ poetisch stärker als in seinen Dramen wirkende Alessandro Verri, und der groteske, neue theatralische Gattungen erfindende Graf Alessandro Pepoli. Dagegen erscheint als

der charakteristische Vertreter des aus Frankreich herüberwirkenden rührsam bürgerlichen Dramas Gamerra, und an unsere Kotzebue und Iffland erinnern die in Sentimentalitätschwelgenden Federici, Willi, Signorelli und Geppi; der gelehrte Sografi schrieb so ziemlich in allen dramatischen Gattungen (auch Goethes Werther hat er ganz verballhornt auf die Bühne gebracht), während der ungeheuer fruchtbare Venezianer Avelloni, der über 600 Stücke verbrochen haben soll, im allegorischen Schauspiel seine eigentliche Spezialität fand. — Das dritte Kapitel („das Musikdrama") giebt zunächst einen Ueberblick über die Vorgänger Metastasios, einen Bernardoni und Stampiglia, Apostolo Zeno und Pariati, und charakterisiert dann Pietro Trapassi (Metastasio) selber in seiner internationalen Berühmtheit und seiner echt nationalen Kunst als den Gipfelpunkt einer langen Entwicklung. Ihm folgen als seine Zeitgenossen und Nachfolger Pasquini, Migliavaccha, Tagliazucchi und der Textdichter Glucks Calsabigi, während in einem letzten, dem hauptsächlich in Neapel heimischen komischen Musikdrama und der musikalischen Posse gewidmeten Abschnitte neben Biancardi, Lorenzi und Casti auch Mozarts Libretttis Lorenzo da Ponte seinen Platz findet. — Das vierte und letzte Capitel („Lyrik, Epik, Didaktik und Satire") setzt mit einer lebendigen Schilderung der Arcadia, ihrer verdienstvollen Bestrebungen und geringwertigen Leistungen ein, bespricht dann als Lyriker der Uebergangszeit neben weniger bedeutenden Männern Francesco Redi und Vincenzo Filicaja und in einem dritten Abschnitt die Arkadier der Romangna und des modenesischen Gebietes, wie Zappi, Manfredi und Andere. Dann folgen die Satiriker aus dem Ende des XVII. und dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts, die Menzini, Adimari, Sergardo, Benedetto Marcello und endlich Forteguerri mit seinem famosen Ricciardetto. Beschreibende und didaktische Dichtung, Fabel und Idylle vertreten Baruffaldi und Spolverini, Pompei, Roberti und Mascheroni, weiter der von Young und Gessner beeinflusste Bertòla und der Fabeldichter Pignotti. Unter den erotischen Lyrikern steht Metastasio voran, und aus der Reihe der übrigen heben sich der in Catulls und Tibulls Spuren wandelnde Paolo Rolli, und der Horazverehrer und Nachdichter Fantoni heraus. Als höfische Dichter charakterisiert der Verfasser dann den unsäglich fruchtbaren und zu seiner Zeit hochgepriesenen Frugoni, dessen Nachfolger und Biographen den Conte della Torre-Rezzonico, Luigi Ceretti und Clemente Bondi, als religiöse und philosophische Dichter der zweiten Jahrhunderthälfte Minzoni, Mazza und Fiorentino, der neben Elegien und Sonetten gegen Lucrez die Unsterblichkeit der Seele besang. Unter den Satirikern der Zeit hebt sich der vielseitige Gasparo Gozzi bedeutsam heraus und als der grösste Giuseppe Parini, dessen unvergleichlicher „Giorno" nach Inhalt und Wert trefflich charakterisiert wird. Ihnen schliessen sich Passeroni, Durante, d'Elci, Gamerra und als Kühnster von allen Giambattista Casti an, dessen köstliche „animali parlanti" an schonungsloser Schärfe Goethes „Reineke Fuchs" weit übertreffen. Ein letzter Abschnitt schildert als die Männer des Uebergangs zum XIX. Jahrhundert den vielseitigen Vincenzo Monti, den empfindsamen Ippolito Pindemonte, und den bescheidenen Cassoli, während am Schlusse die bedeutendsten Dialektdichter gerade nur genannt werden. —

Diese möglichst knapp gehaltene Inhaltsübersicht dürfte zweierlei zur Anschauung gebracht haben: den grossen Reichtum des Buches, die Summe von Fleiss und Arbeit, die es repräsentiert, und die Art, wie der Verfasser seinen fast überreichen Stoff gruppiert und bewältigt hat. Ueber Einzelfragen hier sich zu verbreiten unterlässt der Referent, der sich ohnehin da nur an einigen Stellen wirklich kompetent fühlt, um so lieber, als der Verfasser selbst durch den vornehmen Verzicht auf alle Anmerkungen, wie durch die nur ganz selten und nebenbei mitgeteilten Litteraturangaben angedeutet hat, dass es ihm in erster Linie auf die zusammenfassende Gesamtdarstellung ankam, um so lieber aber auch, als mir gerade dazu noch eine principielle Erörterung geboten erscheint. Zweifellos hat Landau erst nach reiflicher Ueberlegung die nun vorliegende Anordnung des Stoffes gewählt. Es ist aber nicht zu leugnen, dass die Vorzüge, wegen deren Landau sie wählte, auch manche Nachteile im Gefolge haben. Die grossen Gruppen, die durchgehenden gemeinsamen Züge der litterarischen Entwicklung treten nicht genügend heraus, da durch die Schilderung nach Fächern Zusammengehöriges getrennt wird. So muss, um ein Beispiel anzuführen, der Leser, nachdem er die Entwicklung des Dramas bis zum Schlusse des Jahrhunderts verfolgt hat, nun wieder zu den Anfängen, ja ins vorhergehende Saeculum zurückspringen, wo mit der Gründung der Arcadia die Darstellung der Lyrik einsetzt, er muss also, nachdem er bereits Alfieri und Metastasio bis zu ihren Ausläufern verfolgt hat, wieder mit Redi und Filicaja beginnen, ein Uebelstand, der durch eine chronologische Gesamtdisposition von selbst entfallen wäre. Wenn der Verfasser darstellen wollte, „wie der Geist jener Zeit und der Volkscharakter in ihrer gegenseitigen Wirkung in der Litteratur zum Ausdruck kamen“ (S. VI.), so hat er sich diese Aufgabe durch seine Anordnung mächtig erschwert. Ein gewiss nicht zu unterschätzendes Gegengewicht bildet allerdings der klare, wol nur auf diesem Wege zu erzielende Einblick in die Entwicklung der einzelnen Dichtungsgattungen. Vielleicht empfindlicher noch machen sich die Nachteile der Anordnung bei der Schilderung der Einzelpersönlichkeiten geltend, die oft an ganz verschiedenen Stellen behandelt werden. Z. B. Metastasio als Dramatiker S. 529 ff, als Lyriker S. 609 f, oder Bertòla als Geschichtsphilosoph S. 53 f, als Litterarhistoriker S. 310 ff, als Lyriker S. 602 ff, oder Muratori als Historiker S. 64 ff, als Nationalökonom S. 105 ff, als Litterarhistoriker S. 209 ff, als Gründer einer Gelehrtenrepublik S. 571 ff u. s. w. Wer sich das Zusammenstellen solcher oft weit zerstreuter Stellen nicht verdriessen lässt, für den werden freilich die „Physiognomieen der einzelnen Schriftsteller klar hervortreten“, was der Verfasser selbst (S. VI.) als eines seiner Hauptziele bezeichnet hat.

Trotz dieser bescheidenen Ausstellungen, die ich nicht glaubte zurückhalten zu dürfen, bleibt das Buch sicher eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Litteratur, um so wertvoller, als dadurch, wie schon anfangs hervorgehoben wurde, eine schmerzliche Lücke in erfreulichster Weise ausgefüllt wird.

München. Emil Sulger-Gebing.

Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. MAX KOCH,

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

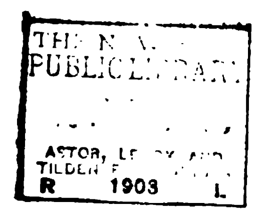
14

Vierzehnter Band.



BERLIN 1901

VERLAG VON EMIL FELBER.



Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

INHALT.

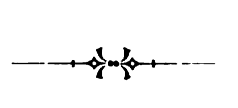
Abhandlungen.

Seite

Neue Mitteilungen.

Vermischtes.

Besprechungen.





Abhandlungen.

Die Erdenwanderungen der Himmlischen und die Wünsche der Menschen.

Von

Marcus Landau.

Die Menschen haben sich stets berufen gefühlt, die Anwälte und Verteidiger der Gottheit zu spielen. Sie setzten Strafen auf die Beleidigung und Leugnung der Gottheit, verfolgten die, welche keinen richtigen Begriff, das heisst einen anderen als die Verfolger, von der Gottheit hatten. Andererseits suchten sie aber auch, von dem Gedanken ausgehend, dass nichts auf Erden ohne oder gegen den Willen und Befehl der Gottheit geschehen könne, sie gegen den Vorwurf zu verteidigen, dass sie auch Unrechtes geschehen lasse, den Sünder und Verbrecher prosperiren, den Tugendhaften und Gerechten Not leiden und zu Grunde gehen lasse.

Diese gewissermassen beschränkte Theodicee, dieses mehr populäre System zu

assert eternal Providence,
And justify the ways of God to Men (Milton)

bestand darin, für jedes den Menschen treffende Unglück, für jedes verderbliche Naturereignis irgend einen oder mehrere Schuldige als Ursache aufzufinden oder das uns unerklärliche Walten der göttlichen Macht als Mittel zur Verhütung grösseren Uebels, als Vorbereitung darzustellen.

per alcun bene
In tutto dall' accorger nostro scisso.

(Dante.)

So erzählt Sokrates Scholasticus in seiner Kirchengeschichte (VI, 7) dass nach der Absetzung und Verbannung des berühmten Bischofs von

Konstantinopel, Johannes Chrysostomus, ein grosser Hagelschlag vielen Schaden in der Hauptstadt angerichtet habe und die Kaiserin Eudoxia gestorben sei. Das Volk sah darin die Strafe Gottes für das an Johannes begangene Unrecht. Der Historiker setzt aber vorsichtig hinzu: „ob der Hagel wegen des Johannes fiel, ob deshalb die Kaiserin starb oder ob andere Ursachen obwalteten, das weiss Gott allein, der alle Geheimnisse kennt und bei dem die rechte Wahrheit ist. Ich habe nur aufgezeichnet, was die Leute damals sagten."

Mit minderer Vorsicht als der byzantinische Historiker des fünften Jahrhunderts machen mitunter noch jetzt manche Gläubige die Sünden ihrer weniger frommen Mitbürger für Hagelschlag, Misswachs und Seuchen verantwortlich, während Homer den erzürnten Zeus eine Ueberschwemmung senden lässt, wenn die Richter

gewaltsam richtend im Volk, die Gesetze verdrehen
Und ausstossen das Recht, sorglos um die Rache der Götter.
(Ilias XVI, 143.)

Der naive Volksglaube begnügte sich aber nicht immer mit dieser Verknüpfung von Sünde und Strafe durch das blosse „post hoc ergo propter hoc", sondern liess oft die Gottheit selbst ihre Absichten unmittelbar den Sterblichen verkünden, sie als Warner auftreten, gleichsam selbst ihre Handlungen erklären, ihr Urteil begründen.

So finden wir denn in vielen Mythen, Sagen und Legenden die „Wanderung der Götter" unter den Menschen. Doch vertritt bei den sich zu monotheistischen Religionen bekennenden Völkern gewöhnlich ein Engel oder Heiliger, Christus in menschlicher Gestalt, ein Apostel, manchmal sogar eine Fee, ein Dämon oder ein Abgeschiedener die Stelle Gottes. Fra Filippo da Siena († 1422) erzählt in seinen Legenden (Assempro 56, ed Carpellini, Siena 1864, S. 205), dass in der Nacht vor dem grossen Erdbeben vom 9. September 1349 in Borgo Santo Sepolcro berittene Dämonen erschienen, welche verkündeten, sie seien vom Teufel abgeschickt, um die Stadt zu zerstören. Der Stadtrichter hörte, wie einer von ihnen fragte: „Soll ich losschlagen?" worauf eine Stimme antwortete: „Noch nicht, denn man hat in Santo Agostino noch nicht die Frühmesse gelesen." Nach einiger Zeit rief dieselbe Stimme: „Man hat die Messe schon gelesen, schlag' zu!" Und nun begann die Erde zu beben.

Aus meiner Kindheit erinnere ich mich, dass nach einem grossen Brande in meiner Geburtsstadt die Frau des Totengräbers erzählte, sie habe in der Nacht vorher die Todten darüber streiten hören, ob die

Stadt von einem grossen Brande oder von einer Seuche heimgesucht werden solle.

Nicht immer aber haben die Ueberirdischen oder Unterirdischen solch wichtige Aufträge zu erfüllen. Sie wandern manchmal auf Erden ohne bestimmten Zweck oder nur zu ihrem Vergnügen, incognito, wobei sie allerlei Abenteuer erleben, die Gastfreundschaft der Irdischen geniessen oder manch' Unangenehmes erfahren, wofür sie dann, sich zu erkennen gebend, entsprechend belohnen oder bestrafen. „Denn“, sagt Pausanias (VIII 2, 2), „die damaligen Menschen waren Gastfreunde der Götter und Tischgenossen wegen ihrer Gerechtigkeit und Frömmigkeit, und sichtbar kam ihnen von den Göttern, je nachdem sie es verdienten, Belohnung oder Strafe zu.“

In der Odyssee (VII 200) ist dem Alkinoos solcher Götterbesuch eine fast alltägliche Erscheinung:

„Immer von altersher erscheinen ja sichtbare Götter,
Uns, wann wir sie ehren mit heiligen Festhekatomben,
Sitzen an unserm Tisch und essen mit uns, wie wir andern,
Oftmals auch, wann einsam ein Wanderer ihnen begegnet,
Hüllen sie sich in Gestalt.“

Und in dem als Bettler in Ithaka erscheinenden Odysseus (ib. XVII 483) vermutet einer der Freier einen Unsterblichen

„Denn auch selige Götter in wandernder Fremdlinge Bildung,
Jede Gestalt nachahmend, durchgehen die Gebiete der Menschen,
Taten des Uebermuts und der Frömmigkeit anzuschauen.“

Ebenso sagt Catull im Hochzeitsgedicht auf Thetis und Peleus:

Praesentis namque ante domos invisere castas
Heroum [1]), et sese mortali ostendere coetu
Coelicolae nondum spreta pietate solebant u. s. w.
(V. 384 sq.)

Aber vom Herabsteigen der Götter um zu strafen weiss er nichts. Im Gegenteil: Seit die Menschen ausarteten und in Unsittlichkeit versanken, wollen die Himmlischen nichts von ihnen sehen und meiden jeden Verkehr mit ihnen:

Quare nectales dignantur visere coetus,
Nec se contingi patiuntur lumine claro.
(V. 406.)

J. Grimm (Deutsche Myth. Vorrede XXIX) hält dieses Herabsteigen der Götter auf die Erde „sei es die Sitte und das Leben der

[1]) Nach anderer Lesart: saepius, statt Heroum.

Menschen zu prüfen oder auf Abenteuer auszugehen" für Urgemeinschaftliches indogermanischer Mythologie. „Die höchst anmutige Dichtung, dass die Götter leiblich und unerkannt auf der Erde wandeln und zu Sterblichen einkehren" widerspricht zwar, wie er meint, dem christlichen Glauben an die Allgegenwart und Allwissenheit Gottes, hat aber gerade im christlichen Volksglauben die weiteste Verbreitung gefunden. Dazu mögen wohl die Erzählungen der Evangelien von den Wanderungen Jesu und seiner Jünger beigetragen haben. Beim russischen Volke dauert dieser Glaube noch jetzt fort und sollen die Reisen derselben zwischen Ostern und Pfingsten besonders häufig sein. „Da weigert", sagt Ralston, „kein russischer Bauer dem armen Wanderer die Gastfreundschaft, denn es könnte ja ein verkleideter Apostel oder Engel sein"[1]).

Zahllos sind die deutschen Sagen und Märchen, in denen der unerkannt wandernde Christus allein, mit einem oder mehreren Aposteln, am häufigsten mit Petrus auftritt, und letzteren lässt der Volkshumor oft eine gar unschöne Rolle spielen[2]). In noch fortlebenden jüdischen Legenden und Sagen ist es gewöhnlich der Profet Elias, der unerkannt auf Erden wandert.

Und nicht blos die Ueberirdischen, auch sterbliche Herrscher wandelten oft unerkannt unter den ihnen unterworfenen Menschen, lernend, belohnend und strafend. So haben es besonders Harun al Raschid und Kaiser Josef II., mehr freilich im Reiche der Dichtung als in der Wirklichkeit, gemacht. Und immer tiefer steigend gelangen wir zur banalsten Wirklichkeit. Vor einigen Jahren war in den Zeitungen zu lesen, wie ein Regierungskommissär im Telegrafenamte zu Szarvas (in Ungarn) erschien um eine Depesche aufzugeben. Der Beamte wies ihn in grober Weise ab und sagte die Amtsstunden seien bereits abgelaufen. Da gab sich der Commissär zu erkennen und nun weigerte sich der bestürzte Telegrafist nicht mehr das Telegramm nach dem Diktate des Vorgesetzten abzusenden. Es lautete: „An das Communications-Ministerium in Budapest! Ich ersuche gegen den Szarvaser Telegrafisten die Untersuchung wegen groben Benehmens einzuleiten." —

Derartige Anekdoten, deren Zusammenhang mit den Mythen und Märchen kaum mehr wahrzunehmen ist, die aber öfters nicht wahrer

[1]) W. R. S. Ralston, Russian folk-tales, London 1873, chap. VI Legends p. 332.

[2]) Vergl. auch „St. Peter der Himmelspförtner" von Reinhold Köhler, in Aufsätze über Märchen und Volkslieder, aus seinem handschriftl. Nachlass herausgegeben von J. Bolte und Erich Schmidt, Berlin 1894, S. 48—78.

sind als diese, werden noch jetzt gerne erzählt und gehört, die Frage, ob sie dazu beitragen die Beamten höflicher zu machen, können wir aber nur mit den Worten des Sokrates Scholasticus über den Hagel von Konstantinopel beantworten.

Kehren wir nun aus der gemeinen Wirklichkeit in das Reich der Sage und Dichtung zurück und gehen wir daran die verschiedenen Ausgestaltungen der „Götterwanderung“ in ihren gegenseitigen Beziehungen zu betrachten so zeigen sich uns vier Hauptformen:

I. Wanderung ohne bestimmten Zweck,
II. Wanderung zur Belehrung der Menschen,
III. Belohnung genossener Gastfreundschaft und Bestrafung der Ungastlichkeit,
IV. Verkündigung und Vollziehung von Strafgerichten.

Die Belohnung besteht wieder:

A. in Rettung aus Gefahren
B. in Kindersegen für Kinderlose
C. in Erfüllung einer bestimmten Anzahl von Wünschen, welche von den Menschen vernünftig oder unvernünftig geformt oder missbraucht und demnach zur Belohnung oder Bestrafung werden.

Aber die vier Hauptformen finden sich selten ganz rein, und besonders häufig ist die Vermischung der dritten mit der vierten oder mit der ersten. Diese letztere berührt sich wieder mit dem Mythenkreise von Amor und Psyche und dadurch mit dem von verwunschenen und in Tiere verwandelten Prinzen, den Melusinensagen u. s. w.

Eine schöne Nebenform der dritten ist die Mythe von der Wanderung der Demeter auf Erden um ihre geraubte Tochter zu suchen, wie sie am ausführlichsten in der Homer zugeschriebenen Hymne geschildert wird. Ungekannt

Wandelte sie zu den Städten und blühenden Fluren der Menschen,
Lange verbergend die Göttergestalt.

Die Göttin hat zwar ihren bestimmten, persönlichen Zweck, aber auf ihrer Wanderung Gastfreundschaft und Teilnahme oder Spott und Gleichgiltigkeit der Menschen erfahrend, teilt sie auch Lohn und Strafe aus[1]).

Die zweite Form, welche unter dem Namen „Der Eremit und der Engel“ bekannt und sehr weit verbreitet ist, will ich hier nur im Vorbeigehen erwähnen, da schon mehrere Arbeiten hierüber, von M. Gaster,

[1]) S. noch Antonius Liberalis Verwandlungen Kap. XI Pausanias Beschreibung von Hellas I 37, 2, II 35, 3 und passim.

Gaston Paris, (in den Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles lettres 1880 S. 427 sq.) Otto Rohde (Die Erzählung vom Einsiedler und dem Engel in ihrer geschichtlichen Entwickelung, Rostocker Inaugural-Dissertation, Leipzig 1894) und Andern erschienen sind [1]).

Die älteste, dem jüdisch-christlichen Glaubenskreise angehörende Mythe von einer Naturkatastrofe zur Bestrafung der Sünden der Menschen ist die Erzählung von der Sintflut (Genesis Kap. 6, 7, 8). Nur Noah, den Gott liebte, weil er ein frommer Mann war, wird von Gott gewarnt und mit seiner Familie gerettet. Von Gastfreundschaft oder ihrem Gegenteil ist hier nicht die Rede. Erst in der biblischen Erzählung von der Zerstörung von Sodom nimmt diese einen grösseren Raum ein und haben wir da (Genesis Kap. 18, 19) eine der vollständigsten Formen der Sage. Die Gottheit, die noch offen mit Noah spricht erscheint dem Abraham zuerst unerkannt, gibt sich ihm dann zu erkennen, während dazwischen der Verkehr mit den drei Engeln und ihre Bewirtung vor sich gehen. Es scheint, dass hier zwei Mythen zusammengeschmolzen sind, was freilich die alten Bibelkommentatoren und jüdischen Legendenerzähler nicht zugeben wollten. Sie suchten daher die Widersprüche durch verschiedene Erklärungen zu lösen, ohne sich eine Kritik des Textes zu erlauben [2]).

Um so zahlreicher sind die Zusätze und Nebenumstände mit denen die Sage die Erzählung der Bibel ausschmückte, und manche derselben haben ihre bestimmte Tendenz. Die Hauptschwierigkeit umgeht die Sage, indem sie sowohl Gott, um dem nach der Beschneidung kranken Abraham die Schmerzen zu lindern, als die drei Engel ihm erscheinen lässt. Aber während Abraham die Engel für Menschen hält erkennt er die Gottheit und bittet sie ein wenig zu warten bis er die Gäste bewirtet haben werde. Damit soll sowohl die Pflicht Kranke zu besuchen als Gastfreundschaft zu üben gelehrt werden. Diese allein wäre nichts Besonderes für den reichen Abraham; es wird daher noch hinzugefügt, dass er seinen Diener ausgeschickt hatte, um vorbeipassirende Reisende einzuladen, und

[1]) S. noch Gaidoz in Melusine II 444/6, Dunlop-Liebrecht 309 ff. Ludwig Fränkels Kritik von Rohde's Dissertation in Englische Studien (1895) XX 110 ff., XXI 186, 450; Dr. Ad. Jellinek, Bet-ha-Midrasch, Teil V, Wien 1873, S. 133, 206; Reinhold Köhler, Kleine Schriften zur Märchenforschung, herausgegeben von Johannes Bolte, Weimar 1898, I S. 578, 580.

[2]) Das Folgende grösstenteils nach Dr. B. Beer, Leben Abrahams nach Auffassung der jüdischen Sage mit erläuternden Anmerkungen und Nachweisungen, Leipzig 1859, S. 37—43 und 152—165.

als dieser unverrichteter Sache zurückkehrte setzte er sich selbst an die Türe des Zeltes, um womöglich einen Vorbeigehenden auszuspähen, dem er Gastfreundschaft erweisen könnte. Den Engeln bietet er bescheiden ein Stück Brot an, bewirtet sie aber dann reichlich, denn, lehrt ein Ausleger, „die Frommen versprechen wenig, tun aber desto mehr."

Die ganze biblische Erzählung mit ihren späteren Ausschmückungen ist eine Combination unserer dritten und vierten Hauptform; doch wird Abraham nicht für bewiesene Gastfreundschaft, sondern für seine Frömmigkeit überhaupt durch die Verkündigung eines Erben belohnt. Er ist der Freund und Vertraute Gottes, der ihm gestattet sich für die Sodomiter in beinahe schon zudringlicher Weise zu verwenden [1]). Recht anthropomorphistisch lässt die Bibel (XVIII 21) noch Gott auf Erden hinabsteigen um sich zu überzeugen, ob auch alles wahr sei, dessen die Sodomiter bei ihm angeklagt wurden. Dazu bemerkt mit naturwissenschaftlichem Anstrich ein alter Bibelausleger (Midrasch Tanchuma) sich auf Jeremias Sohn des Eleazar berufend, zweiundfünfzig Jahre lang habe Gott durch Felsstürze die Sodomiter gewarnt, aber sie wollten sich nicht bessern. In der Tat gehen ja grossen Gebirgskatastrofen gewöhnlich kleine Felsstürze voraus [2]).

Ueber die Gräueltaten, Rechtsverdrehungen und Laster der Sodomiter finden wir im Talmud und in alten Bibelkommentaren zahlreiche, interessante Mitteilungen. So z. B.: Wer einen Ochsen besass, musste das sämmtliche Vieh der Stadt einen Tag weiden, wer kein Vieh besass musste an zwei Tagen diesen Dienst leisten. Wer die Frau eines andern geschlagen hatte, so dass ihr dadurch die Leibesfrucht entfiel, dem wurde sie übergeben damit sie wieder schwanger werde. Alljährlich feierten sie ein viertägiges Fest nach Art der Saturnalien, wobei Gemeinsamkeit der Frauen herrschte. Ein Mädchen, das einem hungernden Armen Nahrung gereicht hatte, wurde nackt den Stichen der Bienen ausgesetzt.

---

[1]) Diese Verwendung mit dem Ergebnis, dass sich in Sodom kein einziger Gerechter findet, soll der Einwendung begegnen, dass bei solchen Katastrofen auch Unschuldige zu Grunde gehen.

[2]) Die moderne Wissenschaft nimmt an, dass die Städte am Toten Meere durch ein Erdbeben zerstört wurden und „dass die göttlichen Warnungen, die Lot zu teil wurden, jene kleinen mit unterirdischem Getöse verbundenen Erdstösse gewesen sein mögen, die der eigentlichen Katastrofe als drohende Anzeichen vorausgingen und von Lot, der als Nomade auf Naturerscheinungen zu achten gewohnt war, auch richtig gedeutet wurden." (Oesterreichische Monatschrift für den Orient, August 1899, nach Max Blanckenhorn, Das Todte Meer und der Untergang von Sodom und Gomorrha, Berlin 1898).

Am schlimmsten erging es den nach Sodom kommenden Fremden, für die ein Prokustesbett bereit stand. Abrahams Hausverwalter Elieser entging ihm nur durch List, kam aber nicht unversehrt davon. Als er sah wie ein Einwohner Sodoms einem eben angekommenen Fremden seines Gewandes beraubte und er ihm darüber Vorstellungen machte schlug ihm Jener eine Wunde in den Kopf. Die Sache kam vor den Richter und dieser verurteilte den Elieser zu einer Geldstrafe, denn er habe ja einen Aderlass erspart u. s. w. [1]).

Von den drei Engeln hatte der eine den Auftrag der Sara die Geburt eines Sohnes zu verkünden, der zweite Lot zu retten, der dritte Sodom zu zerstören.

Angesichts der Fremdenfeindschaft der Sodomiter ist Lots Gastfreundlichkeit gegen die Engel um so verdienstlicher und sie geht so weit, dass er seine Töchter opfern will. Die Erzählung hat hier die meiste Aehnlichkeit mit den Gastfreundschaftssagen anderer Völker, wovon weiter unten die Rede sein wird; aber tadelnd bemerkt der bereits erwähnte Midrasch Tanchuma: „Gewöhnlich setzt ein Vater sein Leben ein um seine Frau und Kinder zu retten, während Lot die Töchter der Unzucht preisgeben wollte, wofür er denn auch gestraft wurde.“ Die Bibel setzt wieder die Bedeutung Lots herab, indem sie (XIX 29) bemerkt, Gott habe ihn in Erinnerung an Abraham gerettet.

An zahlreichen Stellen des Alten Testaments wird die Zerstörung Sodoms erwähnt, im Neuen wird die Katastrofe mit der Sintflut zusammen genannt. (Lucas XVII 26—29; 2. Ep. Petri II 5—8).

Wie die biblische Erzählung von der Opferung Isaacs mit der von Iphigenia verwandt ist, so die von der Katastrofe Sodoms mit manchen griechischen Sagen, ohne dass sich eine Wanderung oder gemeinsame Quelle nachweisen liesse. An Städten mit sittenlosen oder bösen ungerechten Menschen hat es nie und nirgends gefehlt, und die Gastfreundschaft war im Altertum, besonders im Orient, eine so weit verbreitete und nützliche Tugend, dass Erzählungen von ihrer Belohnung oder von Bestrafung des Gegenteils überall entstehen konnten und gern geglaubt und weiter erzählt wurden.

Den Griechen scheint wohl der Untergang Sodoms und der Nachbarstädte aber nicht die in der Bibel angegebene Ursache bekannt geworden zu sein, wenigstens sagt Strabo, wo er vom Toten Meer und den zerstörten Städten spricht (Geographie XVI 2) nichts davon. Von einer ähnlichen Katastrofe in Phrygien (bei Carura) sprechend sagt er

[1]) S. noch Benfey, Pantschatantra I 394 ff.

(XII 8) „Als einst ein Hurenwirt mit einer grossen Menge Freudenmädchen dort übernachtete, entstand ein Erdbeben, wobei er mit allen Mädchen zu Grunde ging.“ Doch scheint es nicht, dass er damit auf die Bestrafung der Unsittlichkeit hindeuten wollte.

Deutlicher tritt dieser Zweck bei einer anderen griechischen Mythe hervor: Ziemlich einfach erzählt noch Apollodorus (Mythologische Bibliothek III 8, 1.) wie Zeus, um sich zu überzeugen, ob die Nachrichten, die zu ihm von der Ruchlosigkeit und dem Frevelmut der Arkadier gedrungen sind, der Wahrheit entsprechen, auf Erden hinabstieg und ihren König Lykaon besuchte. Dieser und seine Söhne schlachteten einen Knaben und setzten ihn dem unbekannten Fremdling vor. Da ergrimmte der Gott, warf den Tisch um und erschlug mit dem Blitze den König und alle seine Söhne, mit Ausnahme des Jüngsten, dessen Gäa sich annahm. Auf diese Mythe wird auch von Statius (Thebais XI 128) und Pausanias (Arkadia, Buch VIII 2, 1), der den Lykaon in einen Wolf verwandelt werden lässt, angespielt.

Viel ausführlicher und mit auffallenden Anklängen an die Bibel erzählt Ovid (Metamorph. I 210 sg.) die Mythe, die Erzählung dem Zeus selbst in den Mund legend:

> Contigerat nostras infamia temporis aures;
> Quam cupiens falsam, summo delabor Olympo
> Et deus humana lustro sub imagine terras.

Ähnlich Genesis XVIII 20: „Und der Herr sprach: Es ist ein Geschrei zu Sodom und Gomorra, das ist gross und ihre Sünden sind fast schwer. Darum will ich hinabfahren, und sehen, ob sie alles getan haben nach dem Geschrei, das vor mich kommen ist, oder ob's nicht also sei, dass ich's wisse.“

Zeus findet die Wirklichkeit in Arkadien noch schlimmer als das Gerücht und giebt sich (wie Jehovah dem Abraham) als Gott zu erkennen, begegnet aber dem Misstrauen des Lykaon, wie ja auch Abraham die drei Engel für Menschen hält. Aber während der Patriarch sie gerade deshalb gastfreundlich bewirtet, wagt es der Arkaderkönig den Gott zu prüfen, lässt einen bei ihm als Geissel befindlichen Molosser schlachten und setzt das Fleisch mit sodomitischer Gastfreundschaft teils gebraten, teils gesotten dem Gotte vor. Dieser ergrimmt furchtbar darüber, zündet das ungastliche Haus an und verwandelt den Lykaon in einen Wolf. Dann beschliesst er durch eine Ueberschwemmung alle lebenden Menschen zu vernichten (sie zu verbrennen hält er für zu gefährlich, Metamorph. I 253—261) und ein neues Menschengeschlecht zu schaffen. (Vergl. Genesis Kap. 6.)

Uebrigens war auch Zeus nicht ganz unschuldig, da er die Gelegenheit benutzt haben soll, des Lykaons Tochter Kallisto ihrer Jungfrauschaft zu berauben, wofür Hera sie in eine Bärin verwandelte.[1])

Einen schönen Gegensatz zu König Lykaon bildet der arme Landmann Molorchus in Kleonae, der den zur Bekämpfung des nemäischen Löwen ausziehenden Herkules gastfreundlich bewirthete und ihm ein Opfertier schlachten wollte. Das Tier wurde aber auf Wunsch des Herkules erst nach dessen Rückkehr und Tötung des Löwen dem Zeus Soter geopfert[2]).

Besonders hervorzuheben ist, dass der arme Molorchus mit seiner Gastfreundschaft und seinem Opfer sich deshalb ein besonderes Verdienst erwirbt, weil er es aus seinen bescheidenen Mitteln bringt. Von einer Belohnung desselben ist in den erhaltenen Quellen nicht die Rede, aber vielleicht fand sich etwas davon in der, wie Otto Schneider vermutet, älteren Quelle, den verloren gegangenen Aetia des Kallimachos[3]).

Einige Ähnlichkeit mit der biblischen Erzählung von Sodom hat auch die buddhistische von der Zerstörung der Stadt Ho-lao-la-kia, wie sie in der Reisebeschreibung Hiouen-Thsangs, aus der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts mitgeteilt wird. Ihre Einwohner waren reich und glücklich aber, wie der buddhistische Erzähler sagt, Ketzer, das heisst sie achteten nicht das Gesetz Buddhas. Sie bekehrten sich nicht einmal, als eine Buddha-Statue durch die Luft zu ihnen geflogen kam, und einen Archat, der ihr nachfolgte, um sie zu verehren[4]), befahl der König lebendig zu begraben. Es fand sich aber in der ketzerischen Stadt ein Verehrer des Buddha und seiner Statue, der dem mit Sand und Erde bedeckten Heiligen im geheimen Nahrung brachte. Diesem verkündete der Archat vor seinem Verschwinden, man könnte wirklich sagen bevor er sich aus dem Staube machte, dass binnen einer Woche die ganze Stadt mit Sand und Erde verschüttet werden und kein Mensch am Leben bleiben werde, zur Strafe für das was ihm angetan worden sei. Der fromme Mann warnte hierauf seine Familie und Freunde, wurde

[1]) Pausanias, Arkadika III, 3. Hyginus fab. 177; Apollodorus III, 8, 2. Lactantius Placidus zu Statius Thebais VII 414.

[2]) Apollodorus II 5, 1, Statius, Sylvae III 29, Thebais IV 160, Vergil Georgica III, 19.

[3]) Callimachi Hymni et Epigrammata ed. Wilamowitz Möllendorf, Berlin 1882. Callimachea ed. Otto Schneider, Leipzig 1870—73, II, 66, 119.

[4]) Ein Archat ist ein zur höchsten Stufe der Reinheit und Sündenlosigkeit gelangter Verehrer Buddhas. (Vergl. Carl Friedr. Koeppen, Die Religion des Buddha und ihre Entstehung, Berlin 1857, S. 405—17).

aber von allen ausgelacht. Doch schon am nächsten Tage begann ein furchtbarer, Unrat vor sich herjagender Sturm, dem ein Regen von Sand und Erde folgte, und nach sieben Tagen war die ganze Stadt verschüttet. Nur der eine fromme Mann und die wundertätige Statue konnten sich retten und gelangten nach Bima.

Jetzt, fügt der Erzähler hinzu, ist an der Stelle von Holaolokia nur ein grosser Erdhügel, wo viele Könige und grosse Herren Nachgrabungen anstellen liessen um sich der verschütteten Kostbarkeiten zu bemächtigen. Aber wie man sich dem Hügel näherte erhob sich ein furchtbarer Wind, düstere Wolken überzogen den Himmel und man konnte den Weg nicht mehr finden [1]).

Der biblischen Erzählung noch näher steht die von Philemon und Baucis im achten Buche von Ovids Metamorphosen. J. H. Voss nennt in einer Anmerkung zu seiner Bearbeitung derselben [2]) Kallimachos als Quelle Ovids. Aber unter der erhaltenen geringen Zahl der vielen Werke des griechischen Dichters findet sich keine diesen Stoff behandelnde Dichtung. Möglich ist es, dass sich eine solche in den verloren gegangenen Aetia befand.

Uebrigens hat Ovid in der Schilderung der Bewirthung der Götter durch Philemon und Baucis von der des Theseus durch Hekale in des Kallimachos Ἑκάλη einiges nachgeahmt, wie auch sonst die Situation manche Aehnlichkeit hat [3]).

Hekale hatte als alte Frau, den zu einem gefährlichen Abenteuer (gegen den Stier von Marathon) ausziehenden jungen Theseus sehr freundlich aufgenommen und ein Opfer an Zeus gelobt, wenn er das Abenteuer glücklich überstehen würde. Sie starb jedoch vor der Rückkehr des Theseus und dieser liess aus Dankbarkeit für Hekale das Opfer bringen und verordnete Feierlichkeiten ihr zu Ehren. So erzählt, den griechischen Historiker Philochorus (aus dem dritten Jahrhundert v. Ch.) als seine Quelle angebend, Plutarch in seiner Biographie des Theseus und fügt hinzu, dass seit alter Zeit in dieser Gegend (um Marathon) alljährlich dem Zeus Hekalesios Opfer gebracht und dabei das Andenken der Hekale besonders geehrt wurde.

---

[1]) Mémoires sur les contrées occidentales, traduits du sanscrit en chinois en l'an 648 par Hiouen-Thsang et du chinois en français par M. Stanislas Julien, Paris 1857. Livre XII ch. 138 Royaume de Koustana (Khotan) vol. II 243/5.

[2]) Idylle 18, Philemon und Baucis, in Sämmtliche poetische Werke, Leipzig 1850, III, S. 216 und 268.

[3]) Fragmente, bei Schneider l. c. II 183 und Ovid Metam. VIII 648—50.

Mit einer ätiologischen Tempelmythe haben wir es wohl auch in Ovids Erzählung von Philemon und Baucis (Metamorphosen l. VIII 619—726) zu tun, deren Schauplatz in Phrygien ist, anknüpfend vielleicht an die von Strabo (S. oben 17) berichtete Katastrofe bei Carura. Die Erzählung hat aber beim römischen Dichter auch einen religiösen und moralischen Zweck. Dem ungläubigen Pirithous gegenüber will der verständige bejahrte Lelex die Allmacht der Götter, die keine Schranken kennt, beweisen. Was die Götter wollen, das geschieht, (v. 620) sagt er, und beruft sich auf das was er selbst gesehen, nämlich den versumpften See in Phrygien, der einst bewohntes Land gewesen und dabei die zwei von einer Mauer umschlossenen verehrten Bäume — Linde und Eiche.

Dort wanderten einst Jupiter und Merkur unerkannt unter den Menschen. Bei tausend Häusern baten sie vergebens um Nachtquartier; überall abgewiesen fanden sie endlich gastliche Aufnahme in der ärmlichen Hütte des alten kinderlosen Ehepaares Baucis und Philemon. Die bewirteten die Gäste mit dem Besten was sie hatten, und in angenehmen Gesprächen mit diesen verflossen ihnen die Stunden. Als sie aber bemerkten wie die geleerten Becher sich stets wieder von selbst mit Wein füllten, da begannen sie die wahre Natur ihrer Gäste zu ahnen und wollten demütig und fromm ihnen auch ihre einzige Gans opfern. Aber die Götter schützten das zu ihnen flüchtende Tier und gaben sich nun ihren Wirten zu erkennen, ihnen mitteilend, dass sie ihren bösen Nachbaren die verdiente Strafe erteilen, sie selbst aber retten werden. Von den Göttern geleitet, auf Stäben gestützt ersteigen die beiden Alten einen benachbarten Berg und sehen von dort wie die ganze Gegend überschwemmt wird. Nur ihre Hütte bleibt unversehrt und verwandelt sich vor ihren Augen in einen prachtvollen Tempel. Dann sagt ihnen Jupiter sie sollen einen Wunsch äussern, und die Alten wünschen lebenslang Priester des neuen Tempels zu bleiben und dann in derselben Stunde zu sterben. Ihr Wunsch wird erfüllt. Nachdem sie lange Jahre den Tempel bedient werden sie gleichzeitig in zwei nebeneinanderstehende Bäume verwandelt.

Der Erzähler schliesst mit der moralischen Lehre, dass die Götter stets ihre frommen Verehrer belohnen;

Cura deum pii sunt, et, qui coluere, coluntur.

Wir aber fragen: war die Strafe für die Ungastlichkeit nicht zu hart oder hat Ovid andere Uebeltaten der Nachbarn Philemons, welche die Götter zu strafen kamen, verschwiegen?

Im Gegensatz zur biblischen Erzählung, aber in Uebereinstimmung mit den meisten spätern, geht hier die Abweisung der Wanderer ihrer gastfreundlichen Aufnahme voraus. Auch erscheint die Schilderung der Armut von Philemon und Baucis fast wie ein beabsichtigter Gegensatz zu Abrahams Wohlstand.

Als einen armen Landmann (angusti cultor agelli) schildert Ovid (Fasti V 499 sq.) auch den alten Hyrinus, der die vorbeiwandernden Götter Jupiter, Neptun und Merkur, die er für Menschen hält, freundlichst in seine bescheidene Wohnung einladet und um sie zu bewirten seinen einzigen Ochsen schlachtet. In der Schilderung der Lokalität und der ärmlichen Lebensweise des Wirthes

Tecta senis subeunt, nigro deformia fumo;
Ignis in hesterno stipite parvus erat

begebt Ovid ein Plagiat an seiner eigenen Schilderung der Bewirtung der Götter durch Philemon und Baucis

Parva quidem, stipulis et canna tecta palustri....
Inde foco tepidum cinerem dimovit et ignes
Suscitat hesternos u. s. w. (Metamorph. VIII 630 sq.)

Der alte Hyrinus, der vor der Türe seiner Hütte sitzt und die drei Männer dringend einladet, erinnert aber wieder auffallend an den vor seinem Zelte sitzenden Abraham und die drei Engel. Abraham und Sarah sind alt und kinderlos, wie Philemon und Baucis, und der Engel verkündet ihnen die Geburt des gewünschten Sohnes. Ebenso bittet der kinderlose Hyrinus, dem Jupiter die Erfüllung eines Wunsches verspricht, um einen Sohn. Aber er hat keine Frau, und die Götter verschaffen ihm den Erben auf höchst unappetitliche Weise — pudor est, ulteriora loqui — sagt Ovid — dem Hyrinus deshalb den Namen Orion gibt.

Ovid hat selbstverständlich die Mythe von Orion, deren weiterer Inhalt uns hier nicht mehr interessirt, nicht selbst erfunden. Wir finden sie mit manchen Veränderungen auch bei andern Dichtern und Mythographen. Hyginus sagt, (Poeticon Astronomicon II. 34) sich auf Aristomachus berufend, ein gewisser Hyrieus in Theben[1]) habe Jupiter und Merkur bewirtet und diese ihm den Sohn Orion verschafft. In den Fabulae (No. 195) ist es wieder ein König Byrseus von Thracien, der die d r e i Götter bewirthet, „König Ornopios" nennt ihn wieder Lactantius (zu Statius Thebais III. 27 und VII. 256). Aber nach Hyginus (l. c. II 34) war Oenopion der Vater der von Orion vergewaltigten Merope.

---

[1]) Auch nach Antonius Liberalis, Verwandlungen (No. 25 Maetioche u. Menippe) war Hyrinus ein Böotier.

Die unerkannt wandernde Demeter (Homer-Hymne 218) braucht dem Keleos und der Metaneira keinen Sohn mehr zu verschaffen, denn sie haben schon einen; aber einen Spätgeborenen, wie Araham den Isaac. Die Mutter übergiebt ihn der Göttin zur Pflege, aber ihre törichte Furcht verhindert die dankbare Göttin ihn unsterblich zu machen. (ib. 235—265).

Kindersegen, ja überreichen Kindersegen, verleiht dem Stan und seiner Gattin, der von ihnen gastfreundlich bewirtete Christus der unerkannt mit dem Apostel Petrus bei ihnen eingekehrt war [1]).

Aber Kindersegen ist nur eine Art und dazu eine selten vorkommende Art mit der unerkannt bewirtete Götter ihre Dankbarkeit bezeugen. Und neben der Belohnung der Gastfreundschaft und sonstiger Tugend geht gewöhnlich, besonders in den christianisirten Formen, die Bestrafung des Gegenteils vor sich, sei es, dass die Götter zu diesem Zweck auf Erden hinabsteigen, sei es, dass sie dazu erst durch ihre Erfahrungen auf ihrer Erdenwanderung veranlasst werden.

Die polnische Sage erzählt von der Wanderung zweier himmlischer Boten auf Erden, die von dem Landmanne Piast freundlich aufgenommen und mit Speisen und Getränken bewirtet, von dem ungastlichen Könige Popiel aber abgewiesen wurden. Wie sie Ersterem profezeiten ward er zum Könige gewählt und seine Nachkommen regierten in Polen; Popiel aber ward von den Mäusen aufgefressen.

Nach einer litthauischen Sage wandelte Perkunos auf Erden zur Zeit als die Tiere noch redeten. Er traf zuerst auf das Pferd und erkundigte sich des Weges. „Ich habe keine Zeit dir den Weg zu zeigen, ich muss fressen“ antwortete das Pferd. Da sagte ein in der Nähe weidendes Rind, das die Bitte des Wanderers vernommen hatte: „Ich will dir den Weg zeigen.“ Der Gott sprach hierauf zum Pferde: „weil du dir Fressens halber nicht Zeit nahmst mir einen Liebesdienst zu erzeigen, sollst du zur Strafe nimmer satt werden“; zum Rinde aber sagte er: „du gutmütiges Tier sollst gemächlich deinen Hunger stillen und der Ruhe pflegend wiederkauen, weil du mir zu dienen bereit warst [2]).“

In einem südslavischen Märchen treten schon statt des litthauischen Gottes der Heiland und der Apostel Petrus, statt der Tiere Menschen auf. Ein Bursche gibt den nach dem Weg fragenden eine grobe Antwort, ein freundliches Mädchen springt hurtig auf, geht voraus und zeigt ihnen den Weg. Da spricht Petrus zum Herrn: „Dieses Mädchen ver-

[1]) Rumänische Märchen, übersetzt von Mite Kremnitz, Leipzig 1882, No. 1, Stan Bolowan.

[2] Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Ausg., Berlin 1875, Vorrede XXX.

diente wohl ein gutes Glück.“ Darauf der Herr: „Jenen (groben) Burschen, es sollen sich die Bessern mit den Schlechten vermischen [1].“

Aehnlichen Inhalts ist eine Erzählung aus dem Gottscheer Ländchen [2]. Auch findet sie sich in der Historia Jeschuae Nazareni (ed. Huldrich, Leyden 1705). Hier sind Jesus, Petrus und Judas die Wandernden, und der Herr sagt am Schlusse: „Da der Schäfer so träge ist, das Mädchen aber so ausserordentlich flink, kann sie ihren Mann selig machen, der sonst durch seine Trägheit ins Verderben ginge. Ich aber bin der barmherzige Gott, der die Ehen stiftet nach den Werken der Menschen.“

Schmidt, der diese Erzählung anführt, setzt noch hinzu: „Wir haben selbst gehört, wie ein Berliner Fuhrknecht diese Parabel einem andern von denselben Personen mit denselben Umständen erzählte [3].“

Der Gottscheer Erzählung ähnlich ist „Eine Fabel von Christo und Sanct Peter, auch einem faulen Bawrenknecht und einer endtlichen Bawrenmagdt“ in Valentin Schumanns Nachtbüchlein [4]. Hier sagt der Herr am Schlusse zu Petrus: „Es ist von Gott also verordnet und muss auf der Welt also zugehn, dass faul und endtlich zusammenkommt.“

In den von Arthur und Albert Schott herausgegebenen „Walachischen Märchen“ (Stuttgart und Tübingen 1845) findet sich (S. 280) eine von ihnen als „Bruchstück“ bezeichnete Erzählung: „Der liebe Gott antwortet dem mit ihm auf Erden wandernden heiligen Petrus auf dessen Frage warum er die Welt mit guten und bösen Menschen besetzt habe, „die Guten müssen für die Bösen und die Bösen für die Guten leben.“ Weiter wandernd sahen sie einen Bauer auf dem Felde arbeiten. Sie grüssten ihn und Petrus fragte: „wirst du heute mit deiner Arbeit fertig werden?“ Der Bauer wandte sich mürrisch um und sagte: „was geht dich meine Arbeit an?“ Darob ward der liebe Gott erzürnt und schlug den Mann, so dass er seine Arbeit stehen lassen musste und acht Tage lang nicht arbeiten konnte. Als er endlich gesund geworden und seine

---

[1]) Sagen und Märchen der Südslaven, zum grossen Teil aus ungedruckten Quellen von Dr. Friedrich S. Krauss, Leipzig 1884, II. Bd. No. 137, S. 338. S. auch E. Goetze zu Hans Sachs Fabeln und Schwänke I 485 und Hans Sachs-Forschungen, Festschrift, Nürnberg 1894, S. 127—8.

[2]) Die deutsche Sprachinsel Gottschee von Dr. Ad. Hauffen, in Quellen und Forschungen zur Geschichte, Kultur und Sprache Oesterreichs, Graz 1895, Bd. III, S. 108. Die Bearbeitung durch Hans Sachs erwähnt auch Grimm a. a. O. S. XXXII.

[3]) Petri Alfonsi Disciplina clericalis, zum ersten Mal herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen von Fr. Wilh. Val. Schmidt, Berlin 1827, S. 146 Anm.

[4]) Herausgegeben von Johannes Bolte, Bibliothek des litter. Vereins No. 197 Stuttgart 1893, No. 43, S. 272 und Nachweise S. 410.

Arbeit wieder aufgenommen hatte, gingen der Herr und der Apostel wieder an seinem Acker vorüber und fragten ihn wieder ob er wohl heute mit seiner Arbeit fertig werde. Diesmal antwortete er höflich: „mit Gottes Willen und Hilfe wohl, ihr lieben Leute.“

Der Eingang dieser Erzählung lässt vermuten, dass ein Teil — die höfliche Frau als Gegensatz — verloren gegangen sei.

Aehnlich ist eine Erzählung aus Gottschee (bei A. Hauffen l. c.), in der auf die Frage Jesu nach dem Wetter zwei Bauern unartig antworten, worauf der Herr dem dritten, welcher sagte „Gott wird vielleicht regnen lassen“, auch Regen gibt.

Im deutschen Märchen „Die weisse und die schwarze Braut“ (Grimm No. 135) geht eine Frau mit Tochter und Stieftochter über Feld Futter zu schneiden. Da kam der liebe Gott als ein armer Mann und fragte „wo führt der Weg ins Dorf?“ — „Wenn ihr ihn wissen wollt“, sprach die Mutter. „so sucht ihn selber“, und die Tochter setzte hinzu „habt ihr Sorge, dass ihr ihn nicht findet, so nehmt euch einen Wegweiser mit.“ Die Stieftochter aber sprach „armer Mann, ich will dich führen, komm mit mir.“ Da zürnte der liebe Gott über die Mutter und Tochter und verwünschte sie, dass sie sollten schwarz werden wie die Nacht und hässlich wie die Sünde. Der armen Stieftochter aber war Gott gnädig und ging mit ihr, und als sie nahe am Dorfe waren, sprach er einen Segen über sie und sagte „wähle dir drei Sachen aus, die will ich dir gewähren.“ Da sprach das Mädchen „ich möchte gern so schön und rein werden wie die Sonne, dann möchte ich einen Geldbeutel haben, der nie leer würde und zum dritten wünsche ich mir das ewige Himmelreich nach dem Tode.“ — Alle ihre Wünsche wurden gewährt.

Der weitere Inhalt dieses Märchens gehört nicht mehr in unsern Kreis.

In der Mythe von Hyrinus-Orion finden wir die Erfüllnng eines lange gehegten Wunsches des Gastfreundlichen. Sie bildet gewissermassen den Urkern jener Form unseres Sagenkreises in der die Himmlischen den Irdischen einen oder mehrere Wünsche freistellen, deren vernünftige Benutzung zur Belohnung, deren ungeschickte oder unvernünftige Formulirung zur Strafe wird. Als Nebenform erscheint manchmal die misslungene unheilbringende Nachahmung der von Ueberirdischen verrichteten Wunder.

Den Erzählungskreis von den „Wünschen“ haben Benfey im Pantschatantra (I 495—99), Hagen (Gesammtabenteuer II, XXIII), Grimm, (zu No. 27 der Kinder u. Hausmärchen), am ausführlichsten Lang zu Perraults

Popular tales, Oxford 1888 (mir nicht zugänglich) und J. Bédier in Les fabliaux [1]) S. 177—193, behandelt. Letzterer kennt 22 zu diesem Kreis gehörige Erzählungen und Märchen, die er in fünf Gruppen nach der Zahl der Personen und ihrer Wünsche einteilt. Für ihn sind Zahl und Art der Wünsche die Hauptsache, die Lohn oder Strafe erteilenden Ueberirdischen interessiren ihn nicht. „Peu importe en effet“ sagt er, „que l'être surnaturel qui accorde les souhaits, soit tantôt un voyageur céleste et qu'il s'appelle Mércure, le dieu Fo, Saint-Pierre et Saint-Paul ou le bon Dieu, tantôt un génie bienfaisant et réconnaissant, démon familier, diablesse, ésprit de Python, Fee . . . . ou bien une divinité sage et prévoyante, ou encore un génie ironique et taquin, Saint-Martin, le follet, le nain des montagnes.“

Für uns ist dagegen hier das Verhältniss der Ueberirdischen zu den Menschen, die Belohnung und Bestrafung das Wichtigste, die missbrauchten Wünsche nur eine der mannigfaltigen Formen derselben.

Das vielleicht älteste, jedenfalls das tragischste Beispiel vom Missbrauch der Wünsche, das von den eben genannten Forschern nicht erwähnt wurde, finden wir im Hippolytus des Euripides: Dem Theseus hat sein Vater Poseidon die Erfüllung von drei Wünschen zugesagt und er gebraucht nun den einen um vom Meergott den Tod seines von Phädra verleumdeten Sohnes Hippolytus zu erbitten. (V. 835—38). Der Gott erfüllt, von seinem Wort gebunden, den Wunsch, zu spät erfährt Theseus wie er getäuscht worden und muss sich von Artemis vorwerfen lassen:

„Der Wünsche drei gewährte dir dein Vater einst,
Und zum Verderben deines Sohnes missbrauchtest du,
Unhold, den einen, welcher besser Feinde traf.“ (V. 1245—50).

Der tragische Dichter musste mit der vergeblichen Reue des Theseus schliessen, aber wir fragen neugierig, was machte er mit den andern zwei Wünschen? Lag nicht eine alte Mythe zu Grunde, in der Theseus sie zur Bestrafung der noch lebenden Phaedra und zur Wiederbelebung des Sohnes verwendete? Dass die Frau sich erst erhenkte als sie mit dem verleumdeten Stiefsohn confrontirt werden sollte, berichtet Diodor von Sicilien (Historische Bibl. IV 62), und dass Hippolytus wieder lebendig gemacht wurde, erzählt er selbst im fünfzehnten Buche von Ovids Verwandlugen. (Fab. IV).

[1]) Bibliothèque de l'école des Hautes études, fasc. 98, Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen age par Joseph Bédier, Paris 1893.

In einer Fabel des Phaedrus [1]), die wahrscheinlich die ungeschickte Bearbeitung einer ältern Mythe ist, verspricht Merkur den zwei Frauen, die ihn schlecht bewirteten (Mercurium hospitio mulieres olim duae — Inliberali et sordido receperunt), sich beim Abschied als Gott zu erkennen gebend, die Erfüllung ihrer Wünsche. Die eine Frau, die ein Kind in der Wiege hat, wünscht dass es recht bald einen Bart bekommen soll, die andere, eine Dirne, dass alles was sie berührt ihr folgen solle. Das Kind bekommt sofort seinen Bart, worüber die Dirne so stark lacht, dass sie sich schneuzen muss. Sie greift mit der Hand an die Nase und diese folgt dann der Hand, sich bis zum Fussboden verlängernd [2]).

In einem chinesischen Märchen gibt Buddha auf einer seiner Wanderungen einer guten Frau den Segen, dass was sie beginne, nicht enden solle, bis die Sonne sinkt. Die Frau beginnt nun Leinen zu messen, und dieses vermehrt sich unter ihrer Elle fort und fort bis zum Abend. Die böse Nachbarin erhält auf ihr Andringen denselben Segen, allein sie will, ehe sie Leinen zu messen beginnt, den Schweinen einen Eimer Wasser vorschütten, der Eimer wird aber nicht leer bis zum Abend, so dass die ganze Gegend überschwemmt wird [3]).

Im Märchen „Der süsse Brei“ [4]) bekommt ein armes frommes Mädchen von einer alten Frau ein Töpfchen das, wenn man „Töpfchen koche“ sagt, guten süssen Hirsebrei kocht, und erst aufhört, wenn man „Töpfchen steh“ sagt. In Abwesenheit des Mädchens sagt einmal ihre Mutter „Töpfchen koche.“ Das Töpfchen kocht und sie isst sich am Hirsebrei satt. Aber das Wort mit dem man das Töpfchen zur Ruhe bringt hat sie vergessen, und dies kocht fort bis das Zimmer, das Haus, die Strasse, ja beinahe die ganze Stadt von Brei überschwemmt wird. Endlich, wie nur noch ein einziges Haus übrig ist, kommt das Mädchen heim, spricht „Töpfchen steh“, da steht es und hört auf zu kochen.

Im letzten Teile des gar zu burlesken südslavischen Märchens „Der heilige Andreas“ (bei Krauss II No. 55) belohnt der heilige Petrus eine arme Wittwe mit reichlichem Milchertrag ihrer Kuh.

---

[1]) Phaedri, Augusti liberti, fabulae Aesopiae, recognovit et praefatus est Lucianus Mueller, Appendix fab. III, Leipzig 1890 S. 51.

[2]) Benfey, Pantschatantra I 498, citirt dazu Basile, Pentamerone übersetzt von Liebrecht II 156, wo ich aber nichts Derartiges gefunden habe.

[3]) Benfey, Pantschatantra I 497. Deutsche Formen bei Grimm zu No. 87, II, S. 151.

[4]) Grimm No. 103, der (III, S. 184) an Goethes Zauberlehrling und Lucians Lügenfreund erinnert.

Recht vernünftig lässt sich der bretagnische Bauernjunge von der dankbaren Fee Truitonne mit der Kunst sich unsichtbar zu machen begaben, was ihm viele Vorteile bringt [1]).

Einen ähnlichen Dienst erweist der dumme Pervonto den Kindern einer Fee, die ihm dafür alle seine Wünsche erfüllt. Wie er dadurch eine Prinzessin zur Frau, Schönheit, Reichtum und Jugend erlangt, erzählt Giambattista Basile in seiner neapolitanischen Märchensammlung [2]).

Allegorisch behandelt ein ähnliches Thema Ferdinand Gross im Feuilleton des Wiener Fremdenblatts vom 12. März 1899.

Der Ueberfluss der Gaben wird aber in manchen Fällen zur Strafe törichter Wünsche, oder von mehreren Wünschen muss der letzte angewendet werden um den durch die frühern unsinnigen Wünsche angerichteten Schaden gut zu machen, um wieder in den status quo ante zu gelangen. So geht es dem Weber im Pantschatantra [3]), der auf Rat seiner Frau sich von dem dankbaren Geist eines von ihm verschonten Baumes mit einem zweiten Kopf und einem zweiten Paar Arme begaben lässt. Der so entstellte Mensch wird dann für einen schädlichen Dämon gehalten und mit Stöcken und Steinen totgeschlagen.

Statt der Vermehrung der Arme wird in manchen obscönen Erzählungen die Vervielfachung anderer Körperteile und, da sich die Schädlichkeit des ersten und zweiten Wunsches zeigt, mit dem dritten die Wiederherstellung in den früheren Zustand gewünscht. So in den orientalischen Versionen der Sieben Weisen und im spanischen Libro de los engaños [4]).

In diesen ist es ein Dämon, der lange Zeit einem Menschen, man weiss nicht weshalb, gedient hat und der, da er ihn verlässt ihm die drei Wunschformeln hinterlässt. In dem durch die ausführlichere Darstellung und Hinzufügung eines vierten Wunsches noch schmutziger ge-

[1]) Paul Sebillot, Contes des paysans et des pêcheurs, Paris 1881 No. 32, Le présent de la fée S. 182.

[2]) Lo cunto de li cunti, Trattenemiento terzo de la Jornata primma, Pervonto, ed. B. Croce, Neapel 1890, vol. I 47. Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen von Giambattista Basile, aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht, Breslau 1846, I 43. Sehr ähnlich ist das dänische Märchen „Die Wünsche“ in Svend Grundtvig „Dänische Volksmärchen“, übersetzt von Willibald Leo, Leipzig 1878, S. 115. Wieland „Die Wünsche oder Pervonte. Ein neapolitonisches Märchen“ 1778.

[3]) Buch 5 Erz. 8, bei Benfey I 495 ff., II 341.

[4]) S. die Tabelle in meinen Quellen des Dekameron, 2. Aufl., Stuttgart 1884.

machten Fabliau Les quatre souhais Saint Martin [1]) ist es statt des Dämons der heilige Martin, der dankbar seinen treuen Verehrer mit der Erfüllung der Wünsche belohnt, die dieser und seine Frau dann so missbrauchen.

In der ebenfalls aus der Zeit der Trouvères stammenden Fabel der Marie de France „Dou vilain qui prist un Folet" oder „Des troiz Oremenz" ist es wieder, wie in den orientalischen Versionen, ein Geist, der dem Bauer die drei Wunschformeln schenkt. Es wird aber nur von zweien ein ziemlich harmloser und anständiger Gebrauch gemacht, und was mit dem dritten Wunsch geschieht erfahren wir nicht [2]).

Charles Perrault (1628—1703) lässt in seinem Märchen in Versen „Les souhaits ridicules" Jupiter einem armen Holzhauer die Gewährung von drei Wünschen versprechen. Der Gott erscheint hier nicht incognito und von Gastfreundschaft ist auch nicht die Rede. Das Märchen ist anständiger und moralischer als das Fabliau von den vier Wünschen; denn dem Manne entfährt unbedacht der Wunsch nach einer Wurst und als seine Frau ihm darüber Vorwürfe macht, wünscht er sie ihr an die Nase, worauf er den dritten Wunsch verbrauchen muss um sie in den status quo ante zu versetzen. Die Moral ist:

Bien est donc vrai qu'aux hommes misérables,
Aveugles, imprudens, inquiets, variables,
Pas n'appartient de faire des souhaits;
Et que peu d'entre eux sont capables
De bien user des dons que le ciel leur a faits [3]).

J. P. Hebel folgte in seinem „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes" ziemlich treu dem Perrault; nur vertritt bei ihm die Bergfee Anna Fritze die Stelle Jupiters, und nicht der Mann sondern die Frau wünscht die Bratwurst herbei.

Noch mehr veredelt ist das Märchen bei Lafontaine [4]), wo Mann und Frau zuerst Reichtum wünschen. Mit diesem kommen aber allerlei Sorgen, Furcht vor Dieben und drgl., so dass sie den zweiten Wunsch

---

[1]) Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV siécles publiés par Barbazan, Paris 1808, II 386, und in der Ausgabe von Montaiglon et Raynaud, Paris 1872—90, vol. V 201—7.

[2]) Poésies de Marie de France . . . . publiés par B. de Roquefort, Paris 1820, II 140. Anders giebt Legrand in seiner Uebersetzung von Maries Fabeln (Contes dévots, fables, romans anciens, Paris 1781, IV 227) den Inhalt an.

[3]) Les Contes de Charles Perrault, Paris 1875, S. 73.

[4]) Oeuvres de Jean de Lafontaine, Paris 1826, Fables, l. VII, No. 6, tome II, S. 17 Les souhaits.

zur Rückkehr in ihre frühere Armut und den dritten zur Erlangung von Weisheit benutzen. Dass Marie de France nicht die Quelle Lafontaine's war, ersieht man nicht blos aus der ganz andern Art der Wünsche sondern auch daraus, dass der Hauskobold der sie seinem Wirte freistellt, ähnlich wie in den orientalischen Versionen der Sieben Weisen, sie gleichsam als Abschiedsgeschenk giebt, da er von Indien fort und nach Norwegen gehen muss. Den Wunsch nach Weisheit hat Lafontaine vielleicht aus der Erzählung von König Salomon (I Regum III 9) genommen.

In einer Erzählung in Freitags Arabum Proverbia (I. 687 No. 114) wünscht sich die Frau die grösste Schönheit. Sie wird dann dem Gatten untreu, worauf dieser sie mit dem zweiten Wunsch in einen Hund verwandelt. Auf Bitten der Kinder wird dann der dritte Wunsch benutzt um den vorigen Zustand wieder herzustellen. Als Gewährer der Wünsche wird hier blos Gott ohne sonstige Motivirung genannt [1]).

Ebenso ist es in dem mittelhochdeutschen Gedichte „Drî Wunsche“ [2]) Gott, welcher einem armen, lange um Reichtum bittenden Ehepaar durch einen Engel die Erfüllung von drei Wünschen zusagt. Die Frau wünscht sich ein so schönes Kleid, wie es nie ein Weib besessen habe, der darüber erzürnte Mann wünscht ihr das Kleid in den Bauch hinein und muss dann auf Drohen der Nachbarn den dritten Wunsch verwenden um die Frau von der Qual, die ihr das im Leibe steckende Gewand verursacht, zu befreien.

Wir haben es auch hier sowie in Hans Sachs Meisterlied „Sanct Peter erlaubt einem Bawren drei Wünsch“ mit einer anständig und moralisch gemachten Bearbeitung des Fabliau „Les quatre souhais“ zu tun.

Höchst eigentümlich, aber durchaus nicht anständig ist die Fabel 45 in Schumanns Nachtbüchlein „Von ein Landsknecht dem Sanct Peter drey Wünsch erlaubet und wie ers anleget, dass sie ihm zu nutz kamen“ [3]). Die Erzählung erinnert im letzten Teile, wie schon Bolte bemerkte, an den „König im Bade“, aber auch an die von der ungetreuen Frau in Walter Mapes' Nugae curialium (Dist. IV, cap. 16).

---

[1]) F. Liebrecht, zum siebzigsten der Deutschen Märchen von Carl Simrock, Stuttgart 1864, in Orient und Occident, Göttingen 1865, III 378.

[2]) Gesammtabenteuer, herausgegeben von Friedrich Heinrich von der Hagen No. 37, Stuttgart und Tübingen 1850, II 249.

[3]) Vergl. Joh. Bolte, in dieser Zeitschrift VII 452 und seine Ausgabe von Schumanns Nachtbüchlein S. 280, 410.

Matthew Prior (1664—1721) lässt in seiner poetischen Erzählung „The ladle“ [1]) (Der grosse Löffel), wohl in Erinnerung an Ovids Erzählung, Jupiter und Merkur von einem alten Ehepaar gastfreundlich aufgenommen werden. Zum Dank gibt ihnen der Gott drei Wünsche frei. Die Frau — Corisca genannt — wünscht sich einen grossen silbernen Löffel, der Mann, darüber erbost, wünscht den Löffel in ihren Hintern, und der dritte Wunsch wird dazu verbraucht sie vom Löffel zu befreien.

Der englische Dichter schickt seiner nur hundert Verse langen Erzählung eine Einleitung von fünfzig über das Hinabsteigen der Götter zu den Menschen voraus und hängt eine „Moral“ über die Unersättlichkeit der Menschen in ihren Wünschen an:

And to the coffin from the cradle
'Tis all a wish and all a ladle.

Eine Abweisung der unerkannten Götter durch Ungastfreundliche kommt bei ihm nicht vor.

Bemerkenswert ist es, dass in fast allen diesen Erzählungen der schlechte Rat, die dummen oder ungehörigen Wünsche von der Frau ausgehen.

Im deutschen Märchen „Von dem Fischer un syner Frau“ (Grimm No. 19) ist es sogar die Frau, welche ihren Mann zum wünschen überhaupt veranlasst. In ihrer unersättlichen Gier begnügt sie sich nicht, ihre Wünsche immer steigernd, mit Kaiserkrone und päpstlicher Tiara, sondern will noch wie der liebe Gott werden. Da wird der dankbare Fisch, der eigentlich ein verwunschener Prinz ist, zornig, nimmt dem Ehepaar alles was er ihm gewährt hat und setzt es in den vorigen ärmlichen Zustand wieder ein.

Dazu bemerkt Grimm: „Der Zug, dass die Frau ihren Mann zu hohen Würden reizt, ist an sich uralt, von der Eva und der etrurischen Tanaquil an bis zur Lady Macbeth.“

Dem deutschen Gedicht bei Hagen sehr ähnlich ist die von Lehmann im erneuerten politischen Blumengarten, Frankfurt 1640 S. 371, erwähnte Sage [2]), während wieder dem Grimm'schen vom Fischer das isländische Märchen „Das Weib möcht Etwas haben für den Knopf“ ähnlich ist. Die Stelle des Butt vertritt hier ein Elb, genannt Kidhus, der aber nicht dankbar zu sein, sondern einen Schaden zu ersetzen hat. Dem deutschen

[1]) The poetical works of Matthew Prior, London, C. Cooke s. a. (wahrscheinlich 1779, erste Ausg. 1718) I S. 133—138. Vergl. auch Spiridion Wukadinović, „Prior in Deutschland“, in Grazer Studien zur deutschen Philologie, Heft 4, Graz 1895, S. 14.

[2]) Grimm zum Märchen Der Arme und der Reiche, III S. 148.

noch ähnlicher ist das russische Kindermärchen „Das goldene Fischchen" bei Afanassieff. Die bereits Kaiserin gewordene Fischersfrau, die ihren Mann misshandelt, will hier noch Herrscherin aller Meere werden, worauf das Fischlein der ganzen Herrlichkeit ein Ende macht und sie in ihre frühere Armut zurück versetzt[1]).

In eigentümlicher Weise wird das Wunschrecht in einem einer äsopischen Fabel nachgeahmten Fabliau von einem Habsüchtigen und einem Neidischen[2]) um sich selbst zu bestrafen benutzt. Der uns aus den „Vier Wünschen" bekannte heilige Martin, trifft einmal auf der Landstrasse mit den genannten saubern Kumpanen zusammen und merkt bald wess Geistes Kinder sie sind. Als sich ihre Wege teilen verspricht er demjenigen von ihnen der einen Wunsch äussern würde ihn zu erfüllen, dem welcher schweigen wird das Doppelte zu gewähren. Der Habgierige denkt sich, doppelt ist besser als einfach und überlässt das Wünschen dem Kameraden, ihn ermunternd, ja recht grossen Reichtum zu wünschen. Aber der Neidische wünscht ein Auge zu verlieren, und sein Wunsch wird erfüllt. Er wird einäugig, der Andere erblindet auf beiden Augen.

Einen rührenden Gegensatz dazu bildet das deutsche Gedicht „Das Auge" (bei Hagen, Gesammtabenteuer I, S. CXXIV, 245, III 713) in welchem eine Rittersfrau sich ein Auge aussticht um ihrem Manne, der ein Auge verloren hat, gleich zu werden.

In einer Reihe christlicher Märchen und Erzählungen wird das Wunschthema wieder mit der Gastfreundschaft verbunden. In manchen derselben findet sich nur die Erfüllung der Wünsche oder irgend eine andere Belohnung der Gastfreundschaft oder Wohltätigkeit, in andern kommt noch als Gegenstück die Strafe für Ungastlichkeit oder sonstige Untugend hinzu. Es tritt also eine Scheidung der handelnden Personen ein, indem nicht mehr der Missbrauch der Wünsche durch den Begnadeten, sondern andere Fehler und in anderer Weise bestraft werden.

Zur ersten Form gehören die von Heinrich Adelbert Keller in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Roman des sept sages (Tübingen 1836 S. CLXXXII sq.) mitgeteilten Erzählungen aus „Sittlich und seelennützlich Reis nach Bethlehem" von R. P. Attanasy von Dilling, aus dem

[1]) Isländische Märchen. Aus den Originalquellen übertragen von Jos. Cal. Poestion. Wien 1884, No. 5, S. 42. Russkija Djetokja skaski sobrannija A. N. Afanasjewym. Solotaja rybka I, 6, S. 16, Moskau 1870.

[2]) Du convoitox et de l'envieus, bei Barbazan l. c. (L'ordene de chevalerie) I, 91; Legrand l. c. II 234 Montaiglon et Raynaud V 211, 14. Hans Sachs-Forschungen Festschrift, Nürnberg 1894, S. 57—8.

„Deutschfranzos“ und aus Schmellers „Mundarten Bayerns“ S. 493. Ferner das deutsche Märchen: „Der Spielhansel“ und die von Grimm dazu (No. 82 und III S. 131—141) mitgeteilten Parallelen; dann das rumänische Märchen „Iwan mit dem Ränzel“, das russische „Der Soldat und der Tod“, und das dänische „Für drei Schillinge“ [1]).

In diesen Märchen und Legenden ist es gewöhnlich Christus allein oder in Gesellschaft eines Apostels, welcher als Belohner erscheint, manchmal erscheint aber dabei auch der Teufel als Geprellter oder Gequälter.

In einem böhmischen Märchen [2]) finden wir nur die Bestrafung der ungastlichen Bäuerinnen, welche dem als Bettler erscheinenden Christus nicht einmal ein Stück Brot geben wollten. Die Strafe besteht übrigens nur darin, dass sie fortan den Hanf zweimal raufen müssen.

Zur zweiten Form gehört das deutsche Märchen „Der Arme und der Reiche“, bei Grimm No. 87. Dem ihn überaus freundlich und gastfrei aufnehmenden armen alten Ehepaar verspricht der unerkannt als ärmlicher Wanderer erschienene liebe Gott drei Wünsche die es tun würde zu erfüllen. Die guten frommen Leutchen wünschen sich die ewige Seligkeit und Gesundheit und ihr tägliches Brot so lange sie leben. Auf Zureden Gottes fügen sie noch als dritten Wunsch, der auch sogleich erfüllt wird, die Umwandlung ihres alten ärmlichen Häuschens in ein schönes neues hinzu. Kaum hat der reiche Mann, der den unerkannten Gott grob abgewiesen hatte, das neue Haus erblickt und erfahren wie der Arme dazu gekommen als er dem Wanderer nacheilt, sich entschudigt, ihn zu sich einladet und um die Erfüllung von drei Wünschen bittet. Gott gewährt seine Bitte nachdem er ihn vergebens gewarnt, dass es zu seinem Schaden ausschlagen würde. In der Tat lässt er sich von seinem Zorn hinreissen zuerst zu wünschen, dass sein unruhiges Pferd den Hals brechen solle, mit dem zweiten Wunsch nagelt er seine Frau am Sattel an und muss dann den dritten verwenden um die jammernde Frau freizumachen.

Schon Grimm hat (III 149) auf die Aehnlichkeit dieses Märchens mit der Sage von Philemon und Baucis hingewiesen. Sie tritt besonders

---

[1]) „Der Heiland unterwegs“ in Westslavischer Märchenschatz, deutsch bearbeitet von Josef Wenzig, Leipzig 1857, No. 5, S. 92.

[2]) S. Grundtvig zweite Sammlung, übersetzt von Adolf Strodtmann, Leipzig 1879, S. 179; Afanassieff l. c. I 12, S. 56; Rumänische Märchen übersetzt von Mite Kremnitz, Leipzig 1882, No. 9, S. 96; ferner R. Köhler, im Jahrbuch für romanische und englische Litteratur V, S. 4, VII 121—28, 263—68.

in der opferwilligen Gastfreundschaft des alten kinderlosen Ehepaares und dessen Frömmigkeit hervor. Im deutschen Märchen wird aus dem ärmlichen Häuschen ein schönes neues Haus mit roten Ziegeln, im antiken (Ovid VIII 701—4) ein prächtiger Tempel:

Stramina flavescunt aurataque tecta videntur.

Philemon und Baucis wünschen Priester dieses Tempels zu werden, das deutsche Ehepaar wünscht sich die ewige Seligkeit. Tausend ungastliche Häuser zerstört der erzürnte Jupiter durch eine Ueberschwemmung, der reiche Ungastliche des Märchens kommt mit dem Verlust seines Pferdes noch ganz gut weg.

Noch milder fällt die Strafe in einem tschechischen Märchen aus:[1]) Der Heiland, der mit Petrus wandert, lässt die Fettaugen auf der Suppe, mit der die arme Wittwe ihn bewirtete, von Petrus zählen und ihrer über sechzig findend schenkt er ihr für jedes ein Goldstück. Nun beeilt sich die reiche habgierige Bäuerin die beiden Wanderer einzuladen und bewirtet sie mit einer überaus fetten Suppe. Petrus zählt wieder auf Geheiss des Herrn und sagt: „die Suppe ist so gut, dass all das Fett auf ihr in ein einzig Auge zusammenfliesst; die Bäuerin verdient, dass du sie doppelt so reich belohnst.“ Der Heiland schenkt der Frau nur ein Goldstück und belehrt den ihn darob tadelnden Petrus: „Nicht die Grösse der Gabe macht ihren Wert, sondern die Absicht, die der Geber hat.“

Aber auch ohne guten oder schlechten Gebrauch von Wünschen und ohne unmittelbares Eingreifen wissen die Ueberirdischen zu belohnen und zu bestrafen. Sie lassen den Schuldigen, den Ungastlichen oder Unfreundlichen sich selbst bestrafen.

So erzählt ein siebenbürgisches Märchen[2]) dass Christus und Petrus einmal als arme, müde und hungrige Wanderer in einem Dorfe zu einem armen Manne kamen und um etwas Fleisch ihren Hunger zu stillen baten. Der Arme erbarmte sich ihrer, schlachtete sein einziges Schaf, briet es und bewirtete sie damit. Nach dem Male liess Christus durch den Knaben des Armen die Knochen zusammenlesen und ins Fell des Schafes legen. Dann gingen Alle schlafen. Am nächsten Morgen, als der Arme erwachte, waren die Gäste bereits fortgegangen und er fand vor der Türe eine ganze Heerde Schafe. Vorne stand sein geschlachtetes Schaf

[1]) Bei Wenzig l. c. S. 90.

[2]) Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen gesammelt von Josef Haltrich, dritte vermehrte Aufl., Wien 1882, S. 53.

frisch und gesund und auf einem Zettel an seiner Stirn war zu lesen; „Alle gehören dem Armen und seinem Knaben."

Das ganze Dorf lief zusammen und der reich gewordene Arme erzählte von den bewirteten Wanderern. Das liess dem neidischen und bösen reichen Nachbar, der nicht lange vorher den Armen um zwei von den drei Schafen, die er besass, gebracht hatte, keine Ruhe. Er wollte seine Schafherde in gleicher Weise vermehren, liess alle armen Wanderer und Bettler zusammenrufen, schlachtete und briet seine hundert Schafe und bewirtete die Gäste mit dem Fleisch. Dann legte er die Knochen eines jeden Schafes in sein Fell und ging zu Bette, die ganze Nacht berechnend, wieviel Schafe er für die geschlachteten Hundert bekommen werde. Aber als er am Morgen aufstand fand er alle Knochen in den Fellen und nichts rührte und regte sich. Da jammerte er, dass er um all sein Gut gekommen, ging hin und ersäufte sich.

In einem Märchen aus Gottschee[1]) zündet Christus zur Belohnung eines Bauers für gute Bewirtung, um ihm Arbeit zu ersparen, dessen eingebrachte Feldfrucht an. Die Spreu verbrennt und der Weizen bleibt. Ein neidischer Nachbar will das nachahmen und zündet seine Ernte an, aber der Weizen verbrennt mit der Spreu und sein Haus dazu[2]).

In einem russischen Märchen[3]) sitzt ein armer Bauer traurig und klagend, weil er nichts zu essen und zu trinken für den bevorstehenden Festtag hat. Der reiche Wucherer, sein Nachbar, hatte ihm nicht borgen wollen, weil er nichts zu verpfänden hatte. Da kommt ein armer alter Wanderer, dem er Obdach gewährt und seine Not klagt. Auf dessen Rat geht er nochmals zum Nachbar, der ihm endlich ein wenig Malz leiht. Das wirft er auf Geheiss des Alten in den Brunnen und findet am nächsten Morgen das ganze Wasser des Brunnens in gar köstliches Bier verwandelt. Das ganze Dorf trinkt davon und der böse reiche Nachbar, der die ganze Geschichte erfährt, beeilt sich all sein Malz in den Brunnen zu werfen. Aber es wird kein Bier daraus und das Malz ist verloren.

Eine ganz eigentümliche Form hat das Märchen bei den Schamaiten. Der Reiche will nicht wie sein ärmerer Nachbar einen Bettler bewirten

---

[1]) Ad. Hauffen l. c. No. 4.

[2]) Ein ähnlicher Zug findet sich in Hans Sachs Meisterlied „Vom Ursprung Sanct Peters Glatzen." Ob sich dieser Zug auch in allen von Johannes Bolte in dieser Zeitschrift (VII, 454 und XI, 69) dazu angeführten Parallelen findet, weiss ich nicht.

[3]) Bier und Korn, bei Affanassieff Legendy No. 7, Ralston l. c. 335.

und schickt seinen Diener zu einem Kruzifix um den Herrgott selbst zu Tische zu laden. Als dieser aber dann in Gestalt eines Bettlers kommt hetzt er die Hunde auf ihn und jagt ihn fort. Am nächsten Tage schickt er den Diener wieder aus um den Herrgott einzuladen, aber dieser antwortet: „Ich war doch gestern bei deinem Herrn, warum hat er die Hunde auf mich gehetzt? Wo soll ich denn reiche Kleidung hernehmen, du siehest ja wie ich am Kreuze hänge.“ Der Diener bittet dringender, „mein Herr wird mich schlagen wenn ich allein nach Hause komme“, sagt er. „Das wird nicht geschehen“ antwortet Christus, „der Hof brennt schon.“ In der Tat findet der Diener als er zurückkommt Haus und Hof nebst seinem Herrn verbrannt. Dann kommt Gott als elender in Lumpen gehüllter Bettler zum ärmern Nachbar, der ihn badet, in seine eigene Kleider kleidet und gut bewirtet. Darauf ladet ihn Gott zu sich zum Mittag und bringt ihn ins Paradies, wohin auch mit der Zeit Frau und Kinder kommen [1]).

Im persischen Papagaienbuch [2]) bekommt das Sujet einen komischen Anstrich. Ein alter, reicher und kinderloser Kaufmann verschenkt sein ganzes Vermögen an Arme, Waisen und Derwische. Darauf erscheint ihm im Traume sein Schutzgeist und verkündet ihm, dass er zur Belohnung seiner Wohltätigkeit am nächsten Tage in Gestalt eines Braminen zu ihm kommen werde. Er habe diesen nur mit dem Stock auf den Kopf zu schlagen so werde sich sofort sein ganzer Körper in Gold verwandeln und jedes Stück, das er von ihm ablösen werde, wird durch ein anderes ersetzt werden. In der Tat trat auch am nächsten Tage, gerade als der Kaufmann sich von einem Barbier den Bart scheeren liess, ein Bramine ins Zimmer. Der Kaufmann versetzte ihm sogleich einige Hiebe auf den Kopf, worauf er wie tot zu Boden stürzte und in Gold verwandelt wurde. Der Kaufmann entfernte sich hierauf mit dem goldenen Leichnam, nachdem er dem Barbier Stillschweigen anbefohlen. Dieser

---

[1]) Podania zmujdzkie, zebral; doslownie spolszczyl Mieczyslaw Dowojna Sylwestrowycz, Pan Bóg w postaci zebraka, Bd. I, 187, Warschau 1894.

[2]) Touti Nameh. Eine Sammlung persischer Märchen von Nechschebi. Deutsche Uebersetzung von K. J. L. Iken, Stuttgart 1822, S. 125. Von dem Kaufmann und dem Barbier, welcher die Braminen schlug.

Les trentecinq contes d'un perroquet (Tooti-Nameh) Contes persans traduits sur la version anglaise par Marie d'Heures. Paris 1826, S. 217. Histoire du Bramine d'or et du Barbier.

Tuti-Nameh. Das Papagaienbuch. Eine Sammlung orientalischer Erzählungen. Nach der türkischen Bearbeitung zum ersten Male übersetzt von Georg Rosen, Leipzig 1858. Geschichte von dem Barbier, der dem Kaufmann nachahmte, II, S. 244.

glaubte, dass Kunststück könne er auch, lud am nächsten Tage einige Braminen zu sich und begann mit einem schweren Stock auf sie loszuschlagen, so dass ihre Hirnschalen zerbrachen und Blut floss. Auf ihre Hilferufe eilten die Nachbarn herbei und schleppten den Barbier vor den Richter. Beim Verhör erzählte er von dem was der Kaufmann getan und dass er sich auf dieselbe Weise Gold verschaffen wollte. Der herbeigerufene Kaufmann, der sein Geheimniss nicht preisgeben wollte, sagte, der Barbier sei verrückt, worauf dieser wegen Unzurechnungsfähigkeit freigelassen oder, wie es in der ausführlichern türkischen Bearbeitung heisst, in ein Irrenhaus gebracht wurde, „woselbst er bis Gott weiss wie lange verblieb, und mit unendlich viel Schlägen und Heiltränken regalirt wurde."

Im deutschen Märchen „Das junggeglühte Männlein" [1]) legt der Heiland auf Bitten Petri einen alten kranken Bettler in einer Schmiede ins Feuer und kühlt ihn dann nachdem er ihn zum Rotglühen gebracht mit Wasser ab. Darauf das Männlein zart, gerade, gesund und wie von zwanzig Jahren heraussprang. Das sah die alte halbblinde bucklichte Schwiegermutter des Schmiedes mit an und, nachdem der vergnügte Alte ihr noch auf Befragen gesagt hatte er habe gar keine Schmerzen gelitten und in der Gluth gesessen wie in einem kühlem Tau, wollte auch sie sich im Feuer verjüngen lassen. Nachdem der Herr und Petrus ihres Weges gezogen waren ging der Schmied eifrig in den Wunsch der Alten ein, machte grosse Glut und stiess sie hinein. Die schrie jämmerlich; er kehrte sich aber nicht daran und schürte das Feuer, nahm sie dann heraus und warf sie in den Löschtrog. Die Alte schrie im Trog noch lauter, aber jung ist sie nicht geworden.

Grimm (III 232) erinnert hier an die Fabel von Medea, Aeson und Pelias [2]). Auch in der homerischen Hymne stärkt Demeter das Kind Demophoon durch Glühen im Feuer

> Aber in Feuersgluten verbarg sie nachts ihn, dem Brand gleich,
> Heimlich den liebenden Eltern. Er wuchs zu hohem Erstaunen
> Herrlich und blühend empor, den Unsterblichen ähnlich an Ansehen.
> (V. 240—42)

In dem norwegischen Märchen „Vom Schmied, den der Teufel nicht in die Hölle lassen durfte" [3]) hat sich der Schmied dem Teufel ver-

[1]) Bei Grimm No. 147.

[2]) Ausführlich erzählt von Diodor von Sicilien, Historische Bibliothek IV, 50—52.

[3]) Norwegische Volksmärchen gesammelt von P. Asbjörnsen und Jörgen Moe. Deutsch von Friedrich Bresemann, Berlin 1847 I, S. 148,

schrieben, dafür dass dieser ihn auf sieben Jahre zum Meister aller Meister in der Schmiedekunst machte. Deshalb hatte er über seine Türe die Aufschrift anbringen lassen: „Hier wohnt der Meister aller Meister“, und als einst Christus und Petrus auf ihrer Wanderung zu ihm kamen, beantwortete er die Fragen des Herrn etwas barsch. Während dem kam ein Mann in die Schmiede um sein Pferd beschlagen zu lassen. Mit Erlaubniss des Schmieds übernahm Christus die Arbeit und besorgte sie in folgender Weise: Er nahm dem Pferde das eine Vorderbein ab, legte es in die Ecke und machte das Hufeisen glühend, darauf nahm er Hammer und Nägel, beschlug es und setzte es dann wieder unbeschädigt dem Pferde an. Ebenso machte er es mit den andern Beinen. Als dann die Mutter des Schmiedes, ein altes runzeliges Weib mit krummen Rücken, das kaum noch gehen konnte, in die Schmiede kam, legte sie der Herr in die Esse und schmiedete ein junges schönes Mädchen aus ihr.

Das alles glaubte nun der Schmied auch machen zu können, aber das Ergebnis war, dass er einem Pferde die Beine abschlug und verbrannte, wofür er dem Eigentümer Ersatz leisten musste und dass er ein altes Weib, das er jung machen wollte, jämmerlich zu Tode brannte.

Dass der Herr diesem Schmied noch die Erfüllung von drei Wünschen gewährt, die ihm ganz gut anschlagen, erscheint der Märchenmoral nicht entsprechend, und haben wir es daher hier wohl mit zwei ungeschickt zusammengeschmiedeten Märchen zu tun. Dem ersten Teil dieses Märchens ähnlich ist das fünfte der von A. Hauffen (a. a. O.) mitgeteilten Volksmärchen aus Gottschee, in dem aber nur die Beschlagung des Pferdes vorkommt.

Eine andere Reihe deutscher Sagen ist dagegen durch die Art und die Schwere der Bestrafung mit der biblischen Erzählung von Abraham und Sodom und der griechisch-römischen von Philemon und Baucis näher verwandt. Dr. Otto Henne-Am Rhyn hat in seinem Werke „Die deutsche Volkssage“ (Leipzig 1874) mehr als ein Dutzend solcher Sagen zusammengestellt. So No. 533: Im Simmentale ward einst ein kleines zerlumptes Männchen das um eine Gabe bat überall abgewiesen, nur in einem ärmlichen Häuschen, in dem ein Greis mit seiner Tochter wohnte, erhielt es das Gewünschte. Es zog hierauf einen Graben um das Häuschen und bald darauf trat ein Bergsturz ein, der die ganze Stadt bis auf das gastliche, durch den Graben geschützte Häuschen verschüttete. Aehnlich ist No. 534, welche von der Zerstörung der ungastlichen Stadt Roll durch die Fluh berichtet. Das abgewiesene kleine Männchen soll nach einigen Berichten der heilige Beatus gewesen sein. Ein armer ungenannter Mann

ist der Abgewiesene auch in der Sage von der Zerstörung des Dorfes Schillingsdorf durch eine Steinlawine von der Bussalpburg (No. 535), der Stadt Viromagus durch einen See (No. 526) der Goldgruben bei Füssen durch ein Erdbeben (No. 537) und von der Vergletschung einer Alp im Urbachthale (No. 543).

In einer Sennhütte bei Urden wird einer armen alten Frau die um eine Erquickung bittet von dem bösen Sennen vergiftete Milch gereicht, die ihr den Tod bringt. Darauf versinkt die Alp unter Donner und Blitz und es bildet sich an ihrer Stelle der Urdensee (No. 530). In der Sage von der Blümlisalp und in der vom Senn von Elm ist es der Fluch der in ähnlicher Weise von dem bösen Sennen misshandelten eigenen Mutter, welcher die Alpe vergletschert (No. 544 und 545).

In der Sage von der Entstehung des Kalterersees sind es Jesus und Petrus die von den ungastlichen Leuten abgewiesen werden und nur von einer armen alten Frau mit Brot und Wasser bewirtet werden. Jesus giesst den Rest des Wassers zum Fenster hinaus, wodurch das Tal in einen See verwandelt wird. (No. 528 nach Beda Weber) [1]. Welche Belohnung die gastfreie Frau erhielt wird hier nicht angegeben. In andern Sagen (No. 530, 536, 537, 543 und 544 bei Henne-Am Rhyn) fehlt überhaupt der Gegensatz des gastlichen Armen, während wieder in No. 524, 525, 527 und in der Sage vom Untergang Vinetas nur Uebermut, Bosheit oder andere Sünden durch Naturkatastrofen bestraft werden. Derartige Sünden und Vergehen kommen auch in den No. 534, 543, 544 und 545 neben der Ungastlichkeit vor.

Niobe, Amphions Gattin, büsst ihren Uebermut gegen eine Göttin mit dem Tode ihrer Kinder und wird versteinert, ähnlich wie Lots Frau.

Für seinen Uebermut ward auch König Aramulius (Romulus) Silvius von Alba longa in ähnlicher Weise bestraft. Mit Jupiter wetteifernd liess er, während dieser donnerte, seine Krieger mit den Schwertern an die Schilde schlagen, wodurch ein noch stärkeres Getöse entstand. Dafür erschlug ihn der Gott mit seinem Blitze und sein ganzes Haus versank in den albanischen See. Zur Zeit des Geschichtschreibers Diodor von Sicilien behaupteten die Umwohner des Sees, dass unter dem Wasser noch Säulen des Königshauses zu sehen seien [2]).

Ob sich an den grossen Bergsturz bei Goldau im Jahre 1806 eine ähnliche Sage knüpft ist mir nicht bekannt, und für den neuesten, bei Airolo, hat sie wohl noch keine Zeit gehabt sich zu bilden.

[1]) Vergl. die Sage von Buddha, bei Benfey I, 497.

[2]) Diodor von Sicilien, Historische Bibliothek VII 5, nach Fragment in Eusebius Chronik, Ausg. Aucher I 386.

Die Zerstörung Sodoms hat Hermann Sudermann nur den Titel, aber dem Cottbusser Andreas Saur den Stoff zu einem Trauerspiel in fünf Akten — Conflagratio Sodomae Drama novum tragicum, Strassburg 1607 — gegeben[3]).

Saur scheint ausser diesem im Juli 1607 am Gymnasium zu Strassburg, wo er Lehrer war, von Schülern aufgeführten Stücke nichts Dramatisches verfasst zu haben: Dem in ziemlich prosaischen lateinischen Versen geschriebenen Drama, das später von Spangenberg und von Merck ins Deutsche übertragen wurde, sind im Original „Teutsche Argumenta oder Inhalt der Tragödien sammbt einem Prologo (in Knittelversen) oder Vor Red, darauss der Historien Inhalt, und einem Epilogo oder Beschluss Red, darinnen die Lehren dieser Action kürtzlich begriffen", wie sie bei der Aufführung vorgetragen wurden, beigefügt.

Saur folgt in seinem Drama ziemlich treu der biblischen Erzählung, oft ganze Bibelverse seinen Personen in den Mund legend; die spätern jüdischen Legenden kennt er nicht. Was er zur Ausfüllung, Verzierung und, recht schwachen, Motivirung hinzugibt scheint durchaus eigene Erfindung zu sein. Aber seine Fantasie ist eine recht plumpe und trockene, und wo er, wie im vierten Akt, sich am meisten von der biblischen Erzählung entfernt, zeigt er sich am schwächsten und prosaischesten. Einmal lässt er sich auch eine sonderbare Nachlässigkeit zu Schulden kommen. In der dritten Scene des fünften Aktes sucht Abraham bei den Engeln seine Frau wegen ihrer etwas kecken Rede gegen sie zu entschuldigen, obwohl eine derartige Rede im ganzen Stücke nicht vorkommt. Saur dachte da wohl an Sarahs Lachen in der Bibel (Genesis XVIII 12), vergass aber, dass er es weggelassen hatte. Es ist auch schwer zu begreifen, warum Sarah überhaupt im ganzen Stücke nicht erscheint. In der neunten Scene des ersten Akts wird ihre Abwesenheit mit Krankheit entschuldigt:

Torquetur iterum febrium violentia.

Aber es muss ein hartnäckiges Fieber gewesen sein, das sie bis zum Ende des Dramas am Erscheinen auf der Bühne verhinderte. Dagegen lässt Saur eine Menge anderer in der Bibel nicht vorkommender Personen — einen Kanzler des Königs von Sodom, die Königin Maspha

---

[3]) Dank der Freundlichkeit der Direktion der Breslauer Stadtbibliothek konnte ich dieses in den Wiener Bibliotheken nicht vorhandene Büchlein hier benutzen. Ueber Saur (Saurius). S. Allg. Deutsche Biogr. XXX, S. 420.

von Sodom, einen Parasiten, drei Dämonen, Reseph. Belial und Leviathan, dann die allegorischen Personen Poenitentia, Securitas u. s. w. auftreten. Anderen in der Bibel namenlos vorkommenden, wie Frau und Töchter Lots, die Schäfer Abrahams und Lots u. s. w. gibt er Namen. Das Drama beginnt mit dem Streit dieser Schäfer und der dadurch verursachten Trennung Lots von Abraham, welche die Hirten am Schluss des ersten Aktes mit dem Chor begleiten:

Turbata tecta linquimus;
Petimus recens parata.
Quae Deus felicia
Longum det esse nobis u. s. w.

Es ist meines Wissens von Bibelkommentatoren nicht erklärt worden warum Lot, der doch Besitzer grosser Heerden war und von der Viehzucht lebte, (Gen. XIII 5—7) seinen Sitz in der Stadt Sodom nahm. Saur erklärt dies etwas naiv mit dem angenehmern von Kunstgenüssen verschönertem Leben in der Stadt:

„In urbibus nam vivere
Amabile magis et utile, quoniam nihil
Aut artis aut civilitatis rus parit"

und für die Heerden könne er ja etwas Grundbesitz in der Nähe der Stadt kaufen, meint er.

So können wir uns denken wie Lot mit seinen Töchtern die Museen und Theater Sodoms besucht und hie und da mit der Pferdebahn zu seinen Stallungen in einem Vororte hinausfährt. An Unterhaltungen fehlte es ja nicht in Sodom, und Saur schildert in mehreren Scenen das Lotterleben, die Schwelgerei, Völlerei und Sittenlosigkeit, mitunter in recht drastischer Weise. Am Schluss des dritten Akts zieht der Chor der Laster in die Stadt ein, und in den deutschen Argumentis heisst es:

„Die Königin so gantz verrucht
Lässt ein Edict voller Unzucht
Ausruffen. Auch komt also bald
Der Sathan und bringt manigfalt
Von Kleidung seltzame Manier
Der Königin zu sonder Zier."

Fromme Bibelkommentatoren haben Lot getadelt, dass er sich bei den als lasterhaft bekannten Sodomiten niederliess, vielleicht wollte Saur dem begegnen, indem er die Sittenlosigkeit dort erst nach und nach, hauptsächlich unter dem Einfluss der Dämonen eintreten liess.

Da er, wie gesagt, ziemlich treu der Bibel folgt, von der er sich keine Episode entgehen lässt, und seine Zutaten nur aus Erweiterungen der Handlung und Reden bestehen, so haben wir den Inhalt des Stückes, das mit der von den Dämonen triumfirend bejubelten Zerstörung Sodoms und einem Schlusschor der Tugenden endet, hier nicht zu erzählen. Haben wir darin auch manche Naivetäten und Plattheiten gefunden, so fehlt es ihm doch nicht an Interesse und manche Scenen zeigen von dramatischem Geschick, von einiger poetischen Begabung. Recht rührend ist z. B. die Klage von Lots Frau Horma bei der Flucht aus Sodom, die sie, nach Schilderung des glücklichen Leben, das sie dort geführt hat, mit den Versen schliesst:

Heu! invita trudor e tuo, Sodoma, sinu!
Spero tamen me te revisuram brevi! Ah
Vale interim bene millies et millies!
Quae tibi relinquo nunc coacta temporis
Angustia, custodias fideliter.

Damit wird ihr Zurückschauen recht gut motivirt. Aus Liebe wendet sich Orpheus in der Unterwelt, trotz des Verbots, zu seiner Frau zurück, und verliert sie dadurch; denn wenn man es mit Unterirdischen zu tun hat, darf man sich nicht umschauen [1]). Andererseits glaubt man auch wieder, dass man den Teufeln (wie den wilden Tieren) nicht den Rücken zukehren dürfe, weil sie sonst einem den Hals umdrehen. Darum geht auch der Pfarrer im siebenbürgischen Märchen „Die Erlösung" rücklings aus der Hölle hinaus [2]).

Zahlreichere moderne Bearbeitungen als die biblische Erzählung von Sodom [3]) hat die Ovids von Philemon und Baucis gefunden.

Von den blossen Uebersetzungen der Metamorphosen oder einzelner Teile derselben kann hier selbstverständlich nicht die Rede sein. Wir

[1]) Ed. B. Tylor „Primitive Culture", ins Deutsche übertragen von J. W. Spengel und Fr. Poske, Leipzig 1873, Kap. 14, II, S. 147. Indian fairy tales collected and translated by Maive Stokes, London 1880, N. 21 The Bél — princess S. 140 u. 283. Vergl. auch Goethe, Annalen oder Tag- und Jahres-Hefte, Jahr 1803.

[2]) Bei Haltrich l. c. No. 31, S. 136.

[3]) Nach einer von Longfellow (Hyperion ch. VII) mitgeteilten Anekdote soll Dufresny der Verfasser einer Oper „Lot" gewesen sein. In den Oeuvres de Charles Rivière Dufresny (1648 –1724), Paris 1747, habe ich eine solche nicht gefunden und auch sonst konnte ich nichts über dieses Stück, und ob es auf Sodom Bezug hat, erfahren.

haben uns nur mit mehr oder weniger freien Bearbeitungen dieser Episode zu beschäftigen.

Hier tritt uns zuerst Jean de Lafontaine (1621—1695) entgegen, der seine ziemlich freie Uebersetzung als „sujet tiré des Metamorphoses d'Ovide“ bezeichnete [1]). Aus Eigenem hat er aber eigentlich nur vierzehn Verse zum Lobe der Genügsamkeit hinzugefügt. Doch sind aus den Hundert Versen des lateinischen Dichters beim Franzosen zweihundert geworden.

Noch treuer ist die ungefähr gleichzeitige englische, ebenfalls bei zweihundert Verse enthaltende Bearbeitung John Drydens (1631—1701) [2]). Eigentümlich ist bei ihm der Zusatz, dass die Becher, aus denen die Götter mit Wein bewirtet werden, sich nicht bloss, wie der Krug bei Ovid (VIII 680—1), von selbst wieder füllen, sondern auch herumspringen:

„Fill'd without hands, and of their own accord
Ran without feet, and danc'd about the board.“
(V. 124—5.)

Das ebenfalls bei Ovid nicht vorkommende Verbot zurückzuschauen hat Dryden

(Ascend; nor once look backward in pour flight) (V. 146)

wohl aus der biblischen Erzählung genommen.

Viel freier und neben manchem wörtlich Uebersetzten, auch viele eigene Zusätze enthaltend, ist Joh. Heinr. Voss Idylle XVIII (217 Verse) Philemon und Baucis [3]). Der Krug füllt sich nicht bloss von selbst wieder, sondern

. . . „auch dünkt ihm, der Wein sei besser, denn anfangs.“

Ganz das Eigentum Vossens, zu dem ihm Ovids vorletzter Vers

. . . . equidem pendentia vidi
Serta super ramos

nur die Anregung gegeben, sind die letzten 23 Verse von

„War's als erwachten sie schnell; und sie wandelten Jüngling
und Jungfrau“

an, bis ans Ende.

Nicht mehr Bearbeitung oder Nachahmung sondern Travestie ist Swifts (1667—1745) nur 180 Verse zählendes Poem Baucis und Philemon [4]),

---

[1]) Oeuvres de Jean de Lafontaine, Paris 1826, II S. 299—309.

[2]) Poetical works, London 1811, III S. 445/54.

[3]) Sämmtliche poetische Werke von Johann Heinrich Voss, Leipzig 1850, dritter Band, Idyllen, S. 216--231.

[4]) The works of Dr. Jonathan Swift, Dean of St. Patrik's, London 1766, Vol. VI 81—87.

das mit ziemlich harmlosem Humor beginnend sich dann zur Satire auf die Geistlichkeit zuspitzt.

Die Gastfreundschaft suchenden Wanderer sind bei ihm keine Götter, sondern zwei heilige Eremiten, die, in einem Dorfe in Kent von allen Türen weggewiesen, endlich von dem braven Landwirt Philemon und seiner Frau Baucis aufgenommen und freigebig bewirtet werden. Die guten Leutchen erschrecken als sie bemerken, dass der wiederholt geleerte Krug stets wieder voll Getränk wird, worauf die Gäste sich zu erkennen geben, ihnen erklären, dass sie das ganze ungastliche Dorf überschwemmen werden und ihre Hütte in eine Kirche verwandeln. Dann stellen die Eremiten dem Philemon einen Wunsch frei und dieser bittet, aus ihm einen Pfarrer zu machen, was sofort geschieht. Nach langen Jahren wird das altgewordene Paar in zwei Eibenbäume (nicht Linde und Eiche) verwandelt, welche lange vom Volke bewundert, endlich von nachfolgenden Pfarrern, die das Holz brauchten, umgehauen wurden.

Swift erinnerte sich da vielleicht an die Schlussverse der alten Ballade Fair Margaret and sweet William:

Then came the clerk of the parish,
As you this truth shall hear,
And by misfortune cut them down,
Or they had now been there[1]).

Die Ueberschwemmung wird von Swift gar nicht, die Bewirtung viel kürzer als von Ovid beschrieben. Dagegen wird die Verwandlung des Ehepaares, ihrer Hütte und Einrichtung sehr ausführlich geschildert: Der Kochkessel wird zur Kirchenglocke, der Heerd zum Kirchturm, der Bratenwender zur Uhr, der Armsessel zur Kanzel, aus dem Bette werden Kirchstühle, „in denen die Leute ebenfalls schlafen", u. s. w. Der zum Pfarrer gewordene Bauer raucht, liest Zeitungen, trägt seiner Gemeinde alte Predigten vor, kümmert sich mehr um seine Einkünfte als um das Seelenheil seiner Pfarrkinder und ist überhaupt ein Pfarrer, wie es deren viele zu jener Zeit in der englischen Hochkirche gab. Dem so umgewandelten Philemon entspricht „Madame Baucis" als Pfarrerin:

„Thus having furbish'd up a parson,
Dame Baucis next they play'd their farce on."

---

[1]) Reliques of ancient english poetry (Percy) Vol. III, Frankfurt 1803, S. 105. Ueber die sehr weit verbreitete Sage von den zwei Bäumen am Grabe der Liebenden vgl. meine „Quellen des Dekameron", 2. Aufl. 161 und (ausführlicher) Melusine, März, April 1890.

Viel Witz steckt in der englischen Travestie nicht, aber sie ist von zwei deutschen Dichtern nachgeahmt worden.

Hagedorn (1708—54) folgte in seiner poetischen Erzählung Philemon und Baucis[1]) im Allgemeinen der Darstellung Ovids, hat aber auch, wie er selbstangiebt[2]), Drydens, Lafontaine's und Swifts Bearbeitungen gekannt. Sein zweihundert Verse, zum Teil in Octaven, zählendes Poem ist keine Travestie aber auch keine das Original respectirende Bearbeitung. Jupiter und Merkur sind zwar auch bei ihm die handelnden Ueberirdischen, aber nicht mehr die vom Römer geehrten Götter. Er ist in ihrer Charakterisierung, in der Art wie er von ihnen spricht und sie sprechen lässt, schon mehr der Nachahmer des Aristophanes und stark von Swift beeinflusst. Man vergleiche nur Ovids

Jupiter huc, specie mortali, cumque parente
Venit Atlantiades positis caducifer alis

mit seinem

Kurz: es gesellte sich, aus grosser Menschenliebe,
Zum Donnergott der Gott der Diebe.
Der schlaue Jupiter entging durch diese Flucht
Der alten Juno Eifersucht,
Die ihm den Nektar längst vergällte,
Und was er als ein Stier und Schwan,
Und in der Jugend sonst getan,
Ihm täglich unter Augen stellte.
Dem Vater folgt Merkur mit kindlich-frohem Mut,
Doch ohne Federhut.

oder die Art wie die Götter sich zu erkennen geben — Dîque sumus . . . mit Hagedorns Geschwätzigkeit:

Er sagt: Wir sprechen nicht als Spötter;
Vernehmt die Wahrheit: Wir sind Götter.
Herr Wirt, Frau Wirtin, glaubt es nur.
Ich bin der Zeus, er ist Merkur.
Ihr zweifelt? Können Götter lügen?
Wisst: Ich kann donnern. er kann fliegen[3]).“

---

[1]) Des Herrn Friedrichs von Hagedorn Poetische Werke, Hamburg 1769. Zweiter Theil Fabeln und Erzählungen. Erstes Buch S. 169—78.

[2]) Inhaltsverzeichniss S. 6.

[3]) Hagedorn citirt hier selbst

This youth can fly and I can thunder
I'm Jupiter, and he Mercurius

aus Priors Erzählung „The Ladle“ (s. oben S. 19). Aber auch dessen Verse

Baucis geht auf Krücken, und Jupiter begrüsst sie mit einem Kuss

„. . . . jedoch nur auf die Wangen;
Nicht mit dem Nachdruck und Verlangen,
Womit er oft an Ledens Mund gehangen;
Und gleichwohl flösst in ihre Brust
Der träge Kuss recht jugendliche Lust.“

So flösst der deutsche Bearbeiter seinem Gedicht etwas Lüsternes ein, was sich bei seinen Vorgängern nicht findet. Die Verwandlung des Betts in einen Kirchenstuhl, der

„Die Hörer gähnen lehrt, und oft den Schlaf verschafft“

hat er wieder von Swift entlehnt.

In zwei Versen schildert Ovid, wie die Götter überall abgewiesen wurden, Hagedorn braucht dazu zwanzig und erzählt wie

„Hier wohnt und schwelgt ein trotziger Dynast,
Des armen Landes reiche Last,“

der die Unerkannten höhnisch abweist.

Ganz Hagedorns Eigentum ist auch der Schluss mit der Schilderung der eigentümlichen Wirkung der zwei Bäume (Linde und Eiche) in die das alte Ehepaar verwandelt wurde.

„Der Ruf legt ihnen bald die Zauberwirkung bey:
Hier reizte Laub und Gras zur süssen Buhlerey.
Man sagt gar, dass allhier auch spröde Schäferinnen
Das Schmeicheln, und zuletzt den Schmeichler liebgewinnen;
Dass manche, deren Stolz den Hirten widerstand,
Zum erstenmal ihr Herz hier voller Mitleid fand;
Dass einer Phyllis Kuss den Lycas hier beglücket,
Und er sie drauf gelehrt, was noch weit mehr entzücket.
Der nächste Lenz verrieth die ihm erzeigte Huld,
Der Baum, der arme Baum, nicht Phyllis, trug die Schuld.
Die Mutter hätte bald Philemon nebst der Frauen,
Wenn Zeus sie nicht beschützt, erbärmlich abgehauen.“

So erscheint uns das ganze Poem mit seiner Mischung von Lüsternheit, demokratischer Gesinnung und Ungläubigkeit als echtes Produkt seiner Zeit.

Jove kiss'd the farmer's wife, you say:
He did — but in an honest way:
Oh! not with half that warmth and life
With which he kiss'd Amphytryon's wife

hat er, wie aus Obigen ersichtlich, nachgeahmt.

Harmloser und einfacher ist Hölty's nur um mehrere Jahre jüngere, 1771 erschienene Ballade „Töffel und Käthe" [1]) in 176 Versen, deren einziges Vorbild Swifts Baucis and Philemon gewesen zu sein scheint. Er machte aus den Eremiten zwei Ablasskrämer und verlegte den Schauplatz von Kent nach Schwaben:

„Zween fromme Wunderthäter
Vom Ost bis West bekannt,
Durchwanderten mit Ablass
Bepackt das Schwabenland."

Von Amtmann, Pfarrer, Küster und andern Dorfbewohnern abgewiesen finden sie bei Töffel und Käthchen gastliche Aufnahme. Zum Dank verwandeln sie ihr Hüttchen in eine Kirche:

„Der Kessel ward zur Glocke
Und hing izt umgekehrt,
Der Sorgenstuhl zur Kanzel
Und zum Altar der Heerd."

Töffel wird auf seinen Wunsch zum Pfarrer, Käthchen zur Pfarrerin gemacht. Die Schilderung dieser Umwandlung ist viel kürzer als bei Swift, dagegen wird die Ueberschwemmung des ungastlichen Dorfes viel ausführlicher und mit niedriger Komik beschrieben.

„Die beiden Gatten lebten
Beinah' ein Seculum"

und starben an einem Tage, ohne in Bäume verwandelt zu werden. Nur

„Holunderbüsche ragen
Um ihre Gruft empor
Und flüstern manchen Schauer
Der Dörferin ins Ohr." [2])

Nicht lange nach Hagedorn und Hölty schrieb (um 1789) Lorenzo Da Ponte, der Dichter des Textbuchs zu Mozarts Don Juan, sein Poem Filemone e Bauci, das, wie er in seinen Memoiren (New-York 1829, I, S. 43) angibt, den Beifall Metastasios fand. Es kommen darin eine sehr schöne Nymphe oder Schäferin Bauci und ein in sie verliebter schöner Hirt Filemon vor. Weiteres konnte ich über dessen Inhalt nicht

---

[1]) Gedichte von Ludewig Heinrich Christoph Hölty nebst Briefen des Dichters, herausgegeben von Karl Halm, Leipzig 1869, S. 8—13. Auf Hölty und manches andere hier Erwähnte bin ich von Herrn Arthur Jellinek aufmerksam gemacht worden, dem ich hiermit meinen Dank abstatte.

[2]) Rhoades kleine Dissertation, „Hölty's Verhältniss zur englischen Litteratur", Göttingen 1892 habe ich mir nicht verschaffen können.

erfahren, da das Stück sich in Da Ponte's 1788 in Wien erschienenen Saggi poetici nicht findet, ja, wie ich vermute, gar nicht gedruckt wurde.

Goethe erwähnt Philemon und Baucis in „Was wir bringen" (Neunter Auftritt) und in den Wahlverwandtschaften (zweiter Teil, erstes Kapitel). Im zweiten Teil des Faust (Akt 5) erscheinen die beiden Alten selbst und werden mit ihrer Hütte verbrannt. Sie haben aber mit dem berühmten Paare des Altertums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu tun. „Ich gab", sagte er am 6. Juni 1831 zu Eckermann, „meinem Paare blos jene Namen um die Charaktere zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig."

Dramatisch ist der Stoff von Philemon und Baucis meines Wissens nur dreimal bearbeitet worden. Zuerst von Gottlieb Conrad Pfeffel (1736—1809) in seinem Jugendwerke, dem einaktigen Schauspiel in Versen Philemon und Baucis, das er um 1761—2 geschrieben hat. Das 1763 in Strassburg gedruckte Stück scheint unbeachtet geblieben zu sein, da Lessing, der im vierzehnten Stück der hamburgischen Dramaturgie (16. Juni 1767) Pfeffels „Schatz" kurz bespricht, nur noch dessen „Eremit" erwähnt aber von Philemon nichts sagt.

Ich habe mir die seltene erste Ausgabe, die auch die letzte geblieben zu sein scheint, nicht verschaffen können und in einigen spätern Ausgaben der Werke Pfeffels das Stück nicht gefunden, muss mich daher darauf beschränken das wiederzugeben was Heinrich Funk in seinem Aufsatz „G. K. Pfeffels erste dramatische Versuche" im sechsten Bande (1893) von B. Seufferts Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte über dessen Inhalt mitteilt:

Philemon und Baucis hatten nach langem vergeblichen Flehen zu den Göttern im zwanzigsten Jahre ihrer Ehe einen Sohn Aret bekommen, der sich in die Hirtin Narcissa verliebte. Nach fünf Jahren wurden Beide, kurz vor der Hochzeit, vom Blitze erschlagen und die trostlosen Eltern wünschten sich den Tod. Da kamen nach einem Monat Jupiter und Merkur, als unerkannte Wanderer von den Reichen abgewiesen, zur Hütte des alten armen Ehepaars, bei dem sie gastliche Aufnahme fanden und das sogar seine einzige für das Hochzeitsmal des Sohnes bestimmte Gans für die Gäste schlachten wollte. Nachdem sie von Philemon das traurige Ende des Sohnes erfuhren, nahm Jupiter die Asche Arets und Narcissas aus der Urne und rief die beiden ins Leben zurück, wodurch die beglückten Eltern erfuhren, dass sie es mit Göttern zu tun hatten. Von Jupiter der Gewährung weiterer Wünsche versichert, erlangen sie die

Verwandlung ihrer Hütte in einen Tempel, zu dessen Priestern sie eingesetzt werden. Aret und Narcissa halten Hochzeit und den ungastlichen Nachbarn wird aus Rücksicht auf die Frömmigkeit und Gastfreundschaft von Philemon und Baucis verziehen.

Wie man sieht folgt Pfeffel ziemlich treu Ovid, nur die Ueberschwemmung hat er weggelassen und dagegen die Episode vom Sohn eingeschaltet, zu letzterer vielleicht durch Ovids Erzählung von Hyrinus (s. oben S. 11) angeregt.

Was den litterarischen Wert des Stückes betrifft, so meint Johann Jakob Rieder, der Biograph Pfeffels [1]), dieser habe sich in seinen Jugendarbeiten Gellert zum Muster genommen und rage, „besonders mit Philemon und Baucis, über sein Zeitalter hinaus, das noch immer die Gottsched'sche Wasserflut überschwemmt hielt.“ Ob es nicht trotzdem zu jenen Schauspielen gehört, die uns, wie Lessing an der erwähnten Stelle sagt, eher zum Gähnen als zum Lachen bringen, wollen wir dahin gestellt sein lassen.

Auf den Text von Gounods im Jahre 1860 aufgeführter Oper „Philémon et Baucis“ einzugehen können wir um so eher unterlassen als sie wenig Beifall fand und sich auf dem Theater nicht erhalten konnte.

Dagegen können wir unsere Untersuchung mit einem echt poetischen Werke, dem kleinen dramatischen Gedichte „Philemon und Baucis“ des polnischen Dichters Maryan Gawalewicz abschliessen [2]).

Gawalewicz hat für seine 1897 gedichtete „mythologische Phantasie“ in Versen keine andere Quelle als Ovid und seine eigene Fantasie; aber die Erzählung in den Metamorphosen bietet ihm nur die Vorgeschichte zu seiner höchst eigentümlichen, den letzten Tag des alten Ehepaares darstellenden rührenden Dichtung.

Die Handlung spielt vor dem von Zeus für das gastfreundliche Ehepaar geschaffenen Tempel am Ufer des Sees, welcher die für ihre Ungastlichkeit von Zeus überschwemmte Stadt Tyana in Phrygien (sic) bedeckt. Hermes hat den Alten ihren nahe bevorstehenden gleichzeitigen Tod verkündet und die Erfüllung eines letzten Wunsches zugesagt. Baucis, die sich trotz ihres Alters gegen den Tod sträubt, hat für sich und den Gatten um einen Tag der Jugend gebeten, und ihr Wunsch ist erfüllt worden. Der zweite Aufzug führt uns dann ein köstliches Liebesidyll

[1]) Im zehnten Bande seiner Ausgabe der „Poetischen Versuche“ Pfeffels, Tübingen 1810–16.

[2]) Maryan Gawalewicz, Philemon i Baucis, Fantazya Mitologiczna, Bd. IV der Biblioteczka illustrowana. Warschau, Gebethner & Wolf, Krakau G. Gebethner & Cie.

der Verjüngten vor, worauf der dritte in überaus rührender Weise ihre letzten Stunden mit ihrem vergeblichen Klammern am Leben und ihre Verwandlung in Eiche und Linde darstellt.

Ihre letzten Worte sind:

Baucis: Sage mir noch einmal, dass du mich liebst, Teuerster!
Philemon: Ich liebe dich, meine Baucis.
Baucis: Und ich dich Philemon.

Das kleine Drama würde vielleicht etwas zu süsslich erscheinen, wenn der Dichter ihm nicht eine pikante Zugabe in Gestalt eines Satyrs gegeben hätte, der ungefähr die Rolle des Raisoneurs der modernen französischen Komödien spielt. Ihm ist das Lieben der Menschen unverständlich oder lächerlich und er giebt in den Prologen in Prosa zu jedem Aufzug und im Epilog seinen cynisch satirischen Kommentar zu dem Tun und Reden des alten und des verjüngten Ehepaares.

Wien.

Das Verhältnis Susanna Centlivre's zu Molière und Regnard.

Von

Friedrich Hohrmann.

I. Susanna Centlivre's Werke und Leben.

Als der geniale englische Schauspieler Garrick am 10. Juni 1776 zum letzten Male auftrat, wählte er die Rolle des Don Felix in „The Wonder“, um vor überfülltem Hause noch einmal die ganze Kraft seiner herrlichen Begabung zu entfalten.[1]) Jenes Werk ist eins der besten Lustspiele der im Jahre 1723 verstorbenen Susanna Centlivre. Ist auf diese Weise ihr Wirken einerseits in denkwürdiger Art mit dem des grössten englischen Schauspielers verknüpft, so steht sie andererseits durch ihre Werke in Beziehung zu dem hervorragendsten dramatischen Dichter der Franzosen, nämlich Molière. Obwohl ihr Name im Reiche der Kunst bei weitem nicht in dem Glanze strahlt, wie der des Dichters Molière und der des Schauspielers Garrick, so ist er dennoch nicht vergessen. Zwar bleibt sie in den Gesamtdarstellungen der englischen Litteraturgeschichte meist ungenannt; doch hat sie in den Spezialwerken von der älteren bis auf die neuste Zeit ehrende Berücksichtigung gefunden.

Schon Giles Jacob, dessen Werk im Jahre ihres Todes (1723) erschien, hebt ihr Talent für das Lustspiel, „particularly the Contrivance of Plots and Incidents“, hervor.[2])

---

[1]) Auch Marplot in Centlivre's „The Busy Body“ war eine Hauptrolle Garrick's. Vgl. Fitzgerald „Life of Garrick“, Bd. I, 377. Doran, II, S. 301. Biogr. Dram. I, S. 262, 263. Quarterly Review, Nr. 249, S. 44.

[2]) Gil. Jac. I, S. 31 ff.

Dasselbe Urteil wiederholt Theophilus Cibber.[1])

In der Biographia Dramatica findet sich nach einer ebenfalls günstigen Beurteilung das Schlusswort, dass nur Aphra Behn (the great Mrs. Behn) sie als Schrift-stellerin übertreffe.[2])

Der gründliche Genest bemerkt:

„Her Tragedies do her no credit — most of her Farces and Comedies are good — the Wonder and the Busy Body will always deserve a place among our best plays." [3])

Geradezu mit einer gewissen Begeisterung äussert sich Doran:

„Mrs. Centlivre had unobtrusive humour, sayings full of significance rather than wit, wholesome fun in her Comic, and earnestness in her serious, characters. Mrs. Centlivre, in her pictures of life, attracts the spectator. There may be, now and then, something, as in Dutch pictures, which had been as well away; but this apart, all the rest is true, pleasant and hearty; the grouping perfect, the colour faithful, and enduring too — despite the cruel sneer of Pope, who, in the life of Curll, sarcastically alludes to her as the "cook's" wife in Buckingham Court, in which vicinity to Spring Gardens, Mrs. Centlivre died in 1723.[4])

Ward preist ihre Fähigkeit im Aufbau leichter komischer Handlungen und rühmt besonders die Gestalten des Marplot in „The Busy Body" und des Don Felix in „The Wonder".[5])

Hettner nennt sie das verhältnismässig frischeste Lustspieltalent des Zeitalters der Königin Anna: „sie hat ächte Lustigkeit und trefflichen Situationswitz." [6])

Fitzgerald hebt insbesondere die Bedeutung ihrer Lustspiele „The Wonder", „The Busy Body" und „A Bold Stroke for a Wife" hervor, die nach ihm den ersten Rang im englischen Lustspiel einnehmen." Nach dem Urteil des Litterarhistorikers Hazlitt besitzen ihre Stücke, auf deren Erfolg Congreve eifersüchtig gewesen sein soll, grossen und wahren Wert, der sie zu ihrer Popularität berechtigte.

Baker urteilt: „It must be allowed that her plays do not abound with wit, and that the language of them is sometimes even poor, enervate,

[1]) Cibber IV, S. 58 ff.
[2]) B. Dram., Ausg. v. 1812, I. S. 97 ff.
[3]) Genest III, S. 144.
[4]) Doran. I. S. 243 ff.
[5]) Ward 1. Aufl. II, S. 599 ff.
[6]) Hettner, 4. Aufl. S. 266.

incorrect, and puerile; but then her plots are busy and well conducted, and her characters in general natural and well marked.“[1])

Dieser Reihe von günstigen Beurteilungen entspricht auch die von Josef Knight, dem Verfasser der neusten mir bekannten biographischen Skizze Sus. Centlivre's. Er schreibt: „The comedies of Mrs. Centlivre are often ingenious and sprightly, and the comic scenes are generally brisk. Mrs. Centlivre troubled herself little about invention, 'A Bold Stroke for a Wife' being the only work for which she is at the pains to claim absolute originality. So far as regards the stage, she may boast a superiority over almost all her countrywomen, since two of her comedies remain in the list of acting plays.“[2]) More than one other work is capable, with some alterations, of being acted . . . . Some of her most succesful works were translated into French, German, and other languages . .“[3])

Ein Lustspiel von ihr „The busy-body“ findet unter dem Titel „Er mengt sich in Alles“ noch heut auf allen deutschen Bühnen den lebhaftesten Beifall.[4])

Über **Sus. Centlivre's Leben** ist wenig und fast nur Unsicheres bekannt. Nicht einmal das Jahr ihrer Geburt steht fest. Josef Knight nimmt 1667 als solches an, versieht es jedoch mit einem Fragezeichen. Die Biogr. Dram., der sich Fitzgerald anschliesst, giebt 1680 an, Ward ca. 1678. Nach Giles Jacob und anderen, die seiner Erzählung folgen, war sie die Tochter eines Mr. Freeman aus Holbeach in Lincolnshire. Dieser wurde wegen seiner politischen und religiösen Ansichten verfolgt und floh, nachdem man seinen Besitz eingezogen hatte, nach Irland. Hier wurde Susanna, wie einige vermuten, geboren. Als sie drei Jahre alt war, erzählt Jacob weiter, starb ihr Vater, als sie zwölf Jahre zählte, ihre Mutter. Whincop, der Verfasser der Tragödie „Scanderbeg“ oder der Kompilator der Liste dramatischer Dichter, die diesem Drama beigefügt ist, teilt mit, dass ihr Vater ihre Mutter überlebte und eine zweite Frau nahm, diese habe die künftige dramatische Dichterin so schlecht behandelt, dass sie fortgelaufen sei, um ihr Glück in London zu versuchen. Nach einem Berichte in Boyer's „Political State“ stammte sie aus unbedeutender Familie, ihr Vater nannte sich Rawkins (?).

---

[1]) Fitzgerald, Bd. I, S. 385ff. Hier werden auch die Urteile Baker's und Hazlitt's mitgeteilt.

[2]) Er meint jedenfalls The Wonder u. The Busy Body.

[3]) Dict. of Nat. Biogr., Bd. IX, S. 420ff.

[4]) Hettner 4. Aufl. S. 266. (Das schrieb übrigens H. etwa im Jahre 1880.)

Der Verfasser dieses Berichtes erwähnt, dass sie mehrere galante Abenteuer erlebte, fügt jedoch wohlwollend hinzu „over which we shall draw a veil.“

Ob sie, nach Giles Jacob vor ihrem 15. Jahre, mit einem Neffen von Stefen Fox eine Heirat einging, die nur ein Jahr dauerte, ist zweifelhaft. Später bestand ein und ein halbes Jahr lang ein Verhältnis zwischen ihr und einem Officier, Namens Carroll, der im Zweikampfe fiel. Etwa im Jahre 1706 spielte sie, so erzählt Whincop, in Windsor die Rolle Alexanders des Grossen, wahrscheinlich in Lee's „Rival Queens.“ Bei dieser Gelegenheit gewann sie das Herz des Oberkochs der Königin Anna und Georgs I., Josef Centlivre genannt, den sie heiratete. Ihr am 1. Dez. 1723 erfolgter Tod löste diese Verbindung.

Ihre bemerkenswerte Bildung verdankt sie wohl nicht der Sorge ihrer Eltern, sondern ihren natürlichen Fähigkeiten, einem fleissigen Selbststudium und dem Verkehr mit hervorragenden Männern, wie Rowe, Farquhar, Steele und anderen, mit denen sie auch in Briefwechsel stand.[1])

Wie bereits erwähnt, trat sie auch als Schauspielerin auf, doch wohl ohne besonderen Erfolg und nicht in der Hauptstadt.[2])

Schon früh, ehe sie sieben Jahre alt war, soll sie sich in der Dichtkunst versucht und ein Lied verfast haben.[3])

Ihre Tätigkeit als Bühnenschriftstellerin fällt fast gänzlich in die beiden ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und beschränkt sich im wesentlichen auf das Lustspiel. Denn von den neunzehn Dramen, die sie verfasste, sind 14 Komödien, 3 Farcen und nur 2 Trauerspiele. Eine Liste derselben giebt Josef Knight a. a. O.

Eine Gesamtausgabe derselben erschien 1761 in London; diese ist nach der Biogr. Dram. ein seltenes Buch geworden.[4]) Im Jahre 1872 erschien davon ein Neudruck in London bei John Pearson. Dieser liegt der folgenden Untersuchung zu Grunde.

Trotz der günstigen Beurteilung Sus. Centlivre's bis auf die Gegenwart harrt die Hauptfrage, ohne deren Beantwortung ein wissenschaftlich begründetes Urteil über ihre litterarische Bedeutung nicht gefällt werden kann, noch nahezu vollständig ihrer Lösung, die Untersuchung nämlich

[1]) Dict. oof Nat. Bigr. Bd. IX. S. 420—422. Gil. Jac. Bd. I, S. 31 ff. — Fitzgerald, Bd. I, S. 381 ff. Boyer's „Political State“. Bd. XXVI, S. 670.

[2]) Dict. of Nat. Biogr. a. a. O.

[3]) Gil. Jac. Bd. I, S. 31 ff.

[4]) B. Dram. Bd. I, S. 97 ff.

nach dem Verhältnis ihrer Werke zu deren Quellen. Diese Frage will die vorliegende Untersuchung ihrer Erledigung einen Schritt näher führen. Denn obwohl es an vereinzelten Bemerkungen hierüber in den einschlägigen Arbeiten, z. B. bei Giles Jacob, Doran und Genest, nicht fehlt, so sind eingehendere Nachforschungen sowohl über die Quellenfrage im allgemeinen als auch über den von mir behandelten Teil derselben meines Wissens noch nicht veröffentlicht worden. Es wird durch diese Untersuchung zugleich ein bescheidener Beitrag geliefert zu dem oft behandelten Thema von dem Einflusse des französischen Lustspiels auf das englische.

Was bereits vorhandene Hinweise auf die Benutzung Molière's und Regnards seitens Susanna Centlivre's anlangt, so ist es zunächst die Dichterin selbst, die ersteren als ihre Quelle anführt. In der Vorrede ihres Lustspieles „Love's Contrivance or, Le Medecin malgre Lui" heisst es:

Some Scenes I confess are partly taken from Moliere, and I dare be bold to say it has not suffered in the Translation: I thought 'em pretty in the French, and cou'd not help believing they might divert in an English Dress. The French have that light Airiness in their Temper, that the least Glimpse of Wit sets them a laughing, when 't wou 'd not make us so much as smile; so that when I found the stile too poor, I endeavoured to give it a Turn; for whoever borrows from them, must take Care to touch the Colours with an English Pencil, and form the Piece according to our Manners. When first I took those Scenes of Moliere's, I designed but three Acts; for that Reason I chose such as suited best with Farce, which indeed are all of that sort you 'll find in it; for what I added to 'em, I believe my Reader will allow to be of a different Stile, at least some very good Judges thought so, and in spite of me divided it into five Acts, believing it might pass amongst the Comedies of these Times.[1])

Giles Jacob machte bereits darauf aufmerksam, dass die Engländerin ausser Molière's „Le Médecin malgré lui" auch dessen „Le Mariage forcé" benutzt und ganze Scenen aus „L' Amour Médecin" entlehnt habe.[2])

Auf die Entlehnungen aus „Le Mariage Forcé" verweist auch Genest.[3])

---

[1]) Centl. Bd. II, S. 8 u. 9.
[2]) Gil. Jac. Bd. I, S. 213.
[3]) Genest, Bd. II, S. 272 u. 273.

Doran drückt sich unbestimmt aus: She had., in others, stolen wholesale from Molière . . . .[1])

In der Molière-Ausgabe von Despois und Mesnard wird ebenfalls die Benutzung der „Mariage Forcé“ erwähnt.[2]) Vgl. Nachtrag.

Dass sie Regnard benutzte, verschweigt Mrs. Centlivre, selbst in Bezug auf ihren „Gamester“.

Auch Gil. Jac., Cib. und die B. Dram. nennen Regnard nicht; allerdings bezeichnen die beiden ersteren ein französisches Stück gleichen Titels als Quelle des „Gamester“. Ich habe den Namen des französischen Dramatikers erst bei Ward gefunden.[3])

II. Das Verhältnis Susanna Centlivre's zu Molière.

Die Werke des grossen Franzosen wurden sehr bald in England bekannt. Bereits im Jahre 1667 wurde seine erste grössere Komödie, der Etourdi, von Dryden für die Bühne eingerichtet, unter dem Titel „Sir Martin Mar-All, or The Feigned Innocence“ in London aufgeführt. Im folgenden Jahre wurde die Bearbeitung gedruckt.[4]) Es ist daher erklärlich, dass auch Susanna Centlivre auf Molière aufmerksam wurde und ihn, wie manche andere, z. B. Dryden, Wycherley und Vanbrugh es auch taten, für ihre Zwecke benutzte.[5])

Da die Entstehungszeiten der in Betracht kommenden Stücke nicht genau bekannt sind, habe ich sie nach den von Genest und Knight angegebenen Aufführungsdaten geordnet.

1., ist demgemäss „Love's Contrivance: or, Le Medecin malgré Lui“ zu behandeln, das am 4. Juni 1703 zuerst über die Bretter ging. Der Inhalt desselben ist in den Hauptzügen folgender:

Das Liebesverhältnis zwischen Selfwill's Tochter Lucinda und dem jungen Bellmie stört der alte, aber reiche Toby Doubtful, der als zweiter Bewerber um Lucinda's Hand auftritt. Trotzdem der Vater jenes

---

[1]) Doran, Bd. I, S. 243.
[2]) Mol. Bd. VI, S. 25 u. 26.
[3]) Ward, Bd. II, S. 599.
[4]) Vgl. Mahrenholtz Molière's Leben und Werke, S. 377.
Ward, Bd. II, S. 500.
[5]) Ward, Bd. II S. 474.

Verhältnis anfangs gewünscht hat, lässt er sich durch den Reichtum des Alten blenden und stellt an seine Tochter das schwere Verlangen, diesem am folgenden Tage die Hand zu reichen. Wir lernen Bellmie's Nebenbuhler alsbald kennen. Dieser bittet nämlich Octavio, den Sohn seines verstorbenen Freundes, in seiner Liebesangelegenheit um seinen aufrichtigen Rat. Dieser lautet dahin, dass er bei seinem Alter von 61 Jahren wohl tun werde, seine Absicht aufzugeben. Solcher Freimut gefällt dem Alten übel; eigensinnig versichert er, er werde die Dame heiraten und verfehlt nicht, seine Rüstigkeit und Frische hervorzuheben. Da Octavio einsieht, dass es vergeblich sein würde, dem törichten Alten Vernunft zu predigen, rät er ihm nun, die Ehe sobald wie möglich einzugehen und erfährt jetzt auch, dass die Angebetete die Geliebte seines Freundes Bellmie ist. Diesen trifft Octavio, als er im Begriffe ist, im Hause Martin's einen heftigen Streit zwischen letzterem und seiner Ehehälfte zu schlichten. Das Geschrei der geprügelten Gattin veranlasst auch den zufällig vorübergehenden Bellmie, in das Haus einzutreten, und hier erkennt er in dem Eheherrn seinen ehemaligen Diener wieder. Er giebt ihm eine Guinea und rät zur Versöhnung, die auch erfolgt. — Hierauf teilt Octavio dem Freunde den Plan des alten Doubtful mit, und beide begeben sich in Bellmie's Wohnung. Der beunruhigte Geliebte verlässt sie gleich wieder, um Martin einen Auftrag zu erteilen. Während seiner Abwesenheit fragt Belliza, die Freundin Lucinda's, bei dem zurückgebliebenen Octavio an, ob Bellmie die Absicht habe, Selfwill's Tochter zu heiraten. Da Octavio das junge Mädchen für eine eifersüchtige Mätresse seines Freundes hält, entgegnet er, das sei nie sein Wille gewesen. Belliza entfernt sich. Bellmie kehrt zurück und vernimmt mit Bestürzung, was vorgefallen ist; Octavio erfährt, dass die Besucherin Lucinda's Freundin ist und erkennt, welches Unheil er durch seine falsche Mitteilung angerichtet hat. Er erklärt sich deshalb bereit, den Versuch zu machen, mit Lucinda oder deren Freundin zu sprechen, um sie aufzuklären. — Belliza teilt Lucinda das trostlose Ergebnis ihres Besuches mit. Doch letztere kann nicht glauben, dass der Geliebte treulos sei. Nun tritt der Vater, begleitet von Doubtful, ins Zimmer. Draussen preist der von Bellmie mit der Uebermittelung eines Briefes beauftragte Martin Orangen an. Da sie billig sind, kauft Doubtful einige. Lucinda schlägt die ihr vom Verkäufer dargebotene Frucht unwillig zu Boden. Ein darin verborgener Brief fällt heraus und wird vom Vater entdeckt. Der Händler eilt rasch hinweg. Ueber das Schreiben Bellmie's, das eine Aufforderung zur Flucht enthält, ist Selfwill so erbost, dass er die Trauung seiner

Tochter sofort vornehmen lassen will und den Pfarrer Tickletext holen lässt. Ehe dieser kommt, erscheint Octavio, teilt Lucinda mit, Bellmie's Herz werde brechen und erklärt ihrer Freundin, er habe bei ihrem Besuche mit jeder Silbe gelogen, ausgenommen in seiner Liebeserklärung. Lucinda wird plötzlich stumm, und Pfarrer Tickletext weigert sich, eine Stumme zu trauen. Darüber aufgebracht, weist Selfwill dem Geistlichen die Tür. Um der Tochter die Sprache wieder zu verschaffen, rät Octavio, ein Gesuch in den „Courant" einrücken zu lassen. Dieser Vorschlag findet den Beifall des Vaters. Auf dem Wege zur Druckerei trifft Selfwill's Diener Martin's Frau und erkundigt sich nach der Lage des Gebäudes. Sobald sie erfahren hat, dass Lucinda stumm geworden ist, gedenkt sie der erhaltenen Prügel und beschliesst, sich an ihrem Manne zu rächen. Zu dem Zwecke preist sie ihn als Wunderdoktor an, bemerkt jedoch dabei, dass er ein merkwürdiger Kauz und möglicherweise erst durch eine derbe Tracht Prügel zur Ausübung seiner Kunst zu bewegen sei. In der Tat, erst nachdem zwei Diener das empfohlene Gewaltmittel gehörig gebraucht haben, erklärt Martin sich bereit, der Kranken zu helfen. Demgemäss begiebt er sich zu Selfwill, ersucht alle, Lucinda's Zimmer zu verlassen und veranlasst diese, einen aufklärenden Brief an Bellmie zu schreiben. Als sie gerade damit fertig ist, stürzt der Alte, der sie beobachtet hat, ins Zimmer und entreisst ihr das Schreiben. Martin ergreift schleunigst die Flucht. — Lucinda hat die Sprache wieder erhalten und verspricht dem tobenden Vater, seinen Wunsch zu erfüllen. Dieser entfernt sich, um einen Pfarrer zu holen. Das junge Mädchen spielt darauf seinen letzten Trumpf aus und schildert dem alten Doubtful seine künftige Ehe mit ihm in so abschreckender Weise, dass ihm unwohl wird und er das Zimmer verlässt. In seiner Ratlosigkeit wendet er sich auf die Empfehlung Octavio's an zwei Philosophen, deren Rollen Bellmie übernimmt. Doch weder von dem ersten, einem schwatzsüchtigen Aristoteliker, noch von dem zweiten, einem hartnäckigen Skeptiker, erlangt er eine befriedigende Antwort. Inzwischen geht Octavio zu Selfwill und bittet ihn, angeblich im Auftrage Doubtful's diesen letzteren im Globus, wo die Unterredung mit dem Zweifler stattfindet, zu treffen. Zugleich behauptet er, von dem Bräutigam gebeten worden zu sein, Lucinda in die Kirche zu führen. Dort werde dieser sofort erscheinen. Selfwill geht in die Falle, und als er im „Globus" ankommt, erklärt ihm Doubtful, er verzichte auf die Heirat, auch sei es ihm gar nicht eingefallen, Octavio zu ihm zu schicken. Noch hat sich Selfwill's Entrüstung über diese Erklärungen nicht gelegt, als Lucinda und

Bellmie sowie Belliza und Octavio als Neuvermählte erscheinen. Wütend über den ihm gespielten Streich, entfernt sich der Vater mit zornigen Worten.

Von den 5 Akten dieses Stückes stammen folgende Bestandteile aus Molière:

Akt I, Sc. 2 nnd 3. (Bd. II, S. 11—15.)

Toby Doubtful verlässt seine Wohnung, erteilt seinen Dienern eine Weisung, trifft Octavio und bittet ihn um Rat.

Beide Scenen sind eine Uebertragung der 1. Scene der „Mariage Forcé“. An manchen Stellen ist die Wiedergabe eine fast oder ganz wörtliche. Vgl.:

Sganarelle, der alte Liebhaber:
Si l'on m'apporte de l'argent, que l'on me vienne querir vite chez le Seigneur Géronimo; et si l'on vient m'en demander, qu'on dise que je suis sorti et que je ne dois revenir de toute la journée.
(Mol. Bd. IV, S. 17.)

Géronimo:
Voilà un ordre fort prudent.

Sgan. (in Bezug auf seine Heirat):
Mais auparavant je vous conjure de ne me point flatter du tout, et de me dire nettement votre penseé.
(IV, 18.)

Derselbe:
Et dans ce siècle on trouve peu d'amis sincères.
(IV, 18.)

Derselbe:
Oui, moi-même en propre personne. Quel est votre avis là-dessus?
(IV, 18.)

Géronimo, über Sganarelle's Alter:
Mon Dieu, le calcul est juste; et là — dessus je vous dirai franchement et en ami, comme vous m' avez fait promettre de vous parler, que le mariage n' est guère votre fait.
(Bd. IV, S. 21)

Sganarelle, in Bezug auf seine Heirat:
Tout de bon, vous me le conseillez?
(IV, S. 23)

Sir Toby:
Do you hear, if any body brings me any Money, send for me to Mr. Selfwill's House immediately; but if any wants Money, tell'em J am not at home, nor shan't be all Day.
(Centl. Bd. II, S. 11.)

Octavio:
A very prudent Order, faith, —
(S. 11.)

Sir Toby:
Well, Mr. Octavio, before I tell you what it is, I conjure you not to flatter me, but deal freely, and give your just Thoughts of the Matter.
(S. 12.)

Derselbe:
In this Age one finds but few Friends sincere.
(S. 12.)

Derselbe:
Yes myself in proper Person; what is your Advice upon that?
(S. 12.)

Octavio:
Nay, I have calculated just I 'll assure you; whereupon I shall speak freely like a Friend; and as you made me swear to do — Mariage won't do your Work, ...
(Bd. II, S. 13)

Sir Toby:
Good — you counsel me.
(II, 14)

Géronimo: Assurément. Vous ne sauriez mieux faire. (IV, S. 24)	Octavio: You can't do better. (II, 15.)

Sus. Centlivre's Uebertragung weist einige bemerkenswerte Aenderungen oder Zusätze auf. Man vergleiche die folgenden Stellen:

Géronimo rät Sganarelle, mit Rücksicht auf sein Alter den Heiratsplan aufzugeben. Enfin je vous en dis nettement ma pensée. Je ne vous conseille point de songer au mariage; et je vous trouverois le plus ridicule du monde, si ayant été libre jusqu' à cette heure, vous alliez vous charger maintenant de la plus pesante des chaînes. (Bd. IV, S. 21.)	Octavio: . . . therefore if you 'll take my Advice, don 't think on 't: I shou'd think that Man ridiculous that wou'd keep open House for all Strollers, and yet is uncapable of sharing the Diversion himself. No, no, my Friend, grey Hairs and a bridal Bed are ridiculous Companions. (Bd. II, S. 13)

Begnügt sich also Molière's Géronimo damit, zur Begründung seines Rates auf das vorgerückte Alter des Heiratskandidaten hinzuweisen, so werden von der Engländerin deutlich die unerfreulichen Folgen einer solchen Verbindung hervorgehoben.

Der verliebte Sganarelle gedenkt der künftigen Vaterfreuden und spricht: . . . . . je considère qu'en demeurant comme je suis, je laisse périr dans le monde la race des Sganarelles, et qu'en me mariant, je pourrai me voir revivre en d' autres moi-mêmes, ... (Bd. IV, S. 23.)	Sir Toby. Besides when I die the name of the Doubtfulls is extinct in the Male Line; therefore I' m resolv 'd to beget a Boy, that shall beget another Boy, and so bear up my Name to Posterity. (Bd. II, S. 14)

Die Nachahmerin drückt sich also derber aus.

Bei Molière geht der Erguss des von seinen künftigen Ehefreuden schwärmenden Alten ohne Unterbrechung fort. (Vgl. Bd. IV, S. 23.)	Bei Sus. Centlivre macht Octavio cynische Bemerkungen dazu. Sir Toby mit Bezug auf seine Zukünftige: . . . . that will carefs, and stroak, and fondle me when I am weary and out of Humour. Oct. That will cuckold you when she is in Humour. [Aside. Sir Toby . . . . Ah! what Pleasure it will be to see the little Creatures playing about one's Knees, and to hear one tell me the Boy has my Nose, another my Eyes, the third my Mouth, and Smile; ha,i ha.

Oct. While the Mother smiles, to think you had the least hand in the getting it. [Aside.

Sir Toby. And then when I come from Change, to have 'em run and meet me, and call Papa; 'tis surely the most agreeable Pleasure in the World, and I hope to get half a dozen of 'em ere I die yet, Boy.

Oct. Father half a dozen, you mean, old Gentleman. [Aside.

Vgl. Bd. II, S. 14.

Der folgende Teil des 1. Centlivre'schen Aktes (der Streit zwischen Martin und seiner Frau) ist, vom Schlusse abgesehen, eine sinn- und teilweise auch wortgetreue Wiedergabe von Akt I, Sc. 1 des „Médecin malgré lui". Bd. VI, S. 35 ff.

An folgenden Stellen deckt sich die Form der Nachahmung ganz oder fast mit der des Originals:

Sganarelle, der Ehemann, klagend: O la grande fatigue que d' avoir une femme! et qu' Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon! (Bd. VI, S. 35.)	Martin, der Ehemann: Oh! the Plague of an ill Wife, as Aristotle has well observ'd. when he says, a bad Woman is worse than the Devil. (Bd. II, S. 16.)
Derselbe hinsichtlich des Heiratskontraktes: Que maudit soit le bec cornu de notaire qui me fit signer ma ruine. (Vgl. Bd. VI, S. 36)	Derselbe: Curs' d be the — that made me sign my Ruin. (S. 16.)
Martine, die Frau, in betreff ihres Gatten: Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avois. (S. 38)	Wife: You have e'en stript me of the bed I lay upon. (S. 16.)
Sgan. Tu t'en lèveras plus matin. (S. 38.)	Martin: You'll rise the earlier. (S. 16.)
Martine. Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison. (S. 38.)	Wife: Nay, you han't left so much as one Moveable in the whole House. (S. 16.)
Dieselbe: Et qui, du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire. (S. 38.)	Dieselbe: And from Morning to Night do nothing but drink and play. (S. 16.)

Dieselbe: Et que veux-tu, pendant ce temps, que je fasse avec ma famille? (S. 39.)	**Dieselbe:** And what do you think I shall do in the mean time with the Family? (S. 16.)
Sgan: Tout ce qu'il te plaira. (S. 39.)	**Martin:** E'en what you please. (S. 16.)
Derselbe: Ma femme, allons tout doucement, s' il vous plait. (S. 39.)	**Derselbe:** Softly, good Wife, softly, if you please, . . . (S. 17.)
Martine: Je me moque de tes menaces. (S. 40.)	**Wife:** I scorn your Threats. (S. 17.)
Martine: Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles? (S. 40.)	**Wife:** Do you think to fright me with your Words? (S. 17.)
Sgan: Je la veux battre, si je le veux; et ne la veux battre, si je ne le veux pas. (S. 43.)	**Martin:** If I have a mind to beat her, I will beat her, and if I have not a mind, I won't. (S. 18.)
Derselbe: C'est ma femme, et non pas la vôtre. (S. 43.)	**Derselbe:** She's my Wife, not yours. (S. 18.)

Vulgäre Zusätze finden sich auch hier:

Nachdem Martine ihrem Gatten verziehen hat, bemerkt dieser: Tu es une folle de prendre garde à cela: ce sont petites choses qui sont de temps en temps nécessaires dans l'amitié; et cinq ou six coups de bâton, entre gens qui s'aiment, ne font que ragaillardir l'affection. Va, je m'en vais au bois, et je te promets aujourd'hui plus d'un cent de fagots. (S. 46, 47.)	**Martin:** Look'e Wife, I love you the better for beating you, faith, 'tis all out of pure Love, 'tis indeed, wife; and such little Quarrels as these do but cement the Passion of Love: Faith, Wife, if I did not beat thee, I shou'd cuckold thee. (S. 19.)

Erst durch diese gemeine Drohung wird die Versöhnung herbeigeführt.

Bei Mol. entfernt sich der Ehemann mit den soeben angeführten Worten;	Bei Sus. Centl. beabsichtigt er, mit dem von Bellmie erhaltenen Gelde ins Wirtshaus zu gehen. Hiermit ist seine Frau nicht einverstanden und macht ihn darauf aufmerksam, dass sie ihm durch ihr Geschrei das Geld verschafft habe. Darauf erwidert er: That's right — well Wife, I won't stand with you for little Matters, you shall

	beat me now, and I'll cry out, if you think that will get you a Guinea; if not, if you'll come to the Ale-house, I'll make you drunk; and so good b' w' ye. (S. 19.)

Ein Regen von Selbständigkeit zeigen folgende Stellen:

Martine zu Sganarelle: Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison.	Wife: Nay, you han't left so much as one Moveable in the whole House.
Sgan.: On en déménage plus aisément.. (S. 38.)	Martin: That's another Lie, for I have left your Tongue; and as for Goods, the fewer we have, the easier we shall remove. (S. 16.)
Martine: Et qui, du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire.	Wife: And from Morning to Night do nothing but drink and play.
Sgan: C'est pour ne me point ennuyer. (S. 38/39.)	Martin: That's because I wou'd not wear myself out too soon with Labour; for Labour overcomes every thing, you know. (S. 16.)

In der wirkungsvollen Gegenüberstellung von kurzer Rede und Gegenrede hat die Bearbeiterin ihre Vorlage nicht erreicht. Eine stoffliche Erweiterung des Entlehnten hat sie in der Weise vorgenommen, dass sie auch Bellmie in die Wohnung des streitenden Ehepaares eintreten lässt.

Die List, sich plötzlich stumm zu stellen, um der verhassten Ehe zu entgehen, benutzt auch Géronte's Tochter im Médecin malgré lui, um nicht die Gattin des Horace zu werden. Vgl. Centlivre Bd. II, S. 31. Molière Bd. 6, S. 49. Akt I, Sc. 4.

Der Schluss des 3. Aktes (die geschlagene Frau preist und empfiehlt ihren Mann als Wunderdoktor) ist eine im wesentlichen inhaltsgleiche, verkürzte Wiedergabe von Akt I, Sc. 4 des Médecin malgré lui. Vgl. Centlivre II, S. 34 u. 35.

Die 1. Scene des 4. Aktes (der Rat der Frau wird befolgt, der Reisholzbinder giebt zu, dass er Arzt ist) deckt sich in den Hauptzügen mit der Schlussscene des 1. Aktes in Le Médecin malgré lui. Vgl. Centlivre Bd. II, S. 35—39. Molière Bd. VI, S. 54—67.

Das hübsche Loblied auf die volle Flasche, das der Reisholzbinder bei Molière singt, hat die Engländerin fortgelassen, wohl aus dem einfachen Grunde, weil eine angemessene Uebertragung ihr zuviel Mühe machte.

Die Ausgestaltung des Dialogs ist auch hier nicht so vollendet wie bei dem Franzosen.

Die lange Unterhaltung, die Lucinda mit Doubtful führt, um ihm die Ehe mit ihr zu verleiden, hat ihr Vorbild in Molière's „Le Mariage Forcé.“ Zur Vergleichung seien beide Scenen mitgeteilt.

Sganarelle, der Alte, zu Dorimène:
Hé bien, ma belle, c'est maintenant que nous allons être heureux l'un et l'autre Vous ne serez plus en droit de me rien refuser; et je pourrai faire avec vous tout ce qu'il me plaira, sans que personne s'en scandalise. Vous allez être à moi depuis la tête jusqu'aux pieds, et je serai maître de tout: de vos petits yeux éveillés, de votre petit nez fripon, de vos lèvres appétissantes, de vos oreilles amoureuses, de votre petit menton joli, de vos petits tetons rondelets, de votre . . .; enfin, toute votre personne sera à ma discrétion, et je serai à même pour vous caresser comme je voudrai. N'êtes-vous pas bien aise de ce mariage, mon aimable pouponne?

Dorimène:
Tout à fait aise, je vous jure; car enfin la sévérité de mon père m'a tenue jusques ici dans une sujétion la plus fâcheuse du monde. Il y a je ne sais combien que j'enrage du peu de liberté qu'il me donne, et j' ai cent fois souhaité qu'il me mariât, pour sortir promptement de la contrainte où j'étois avec lui, et me voir en état de faire ce que je voudrai. Dieu merci, vous êtes venu heureusement pour cela, et je me prépare désormais à me donner du divertissement, et à réparer comme il faut le temps que j'ai perdu. Comme vous êtes un fort galant homme, et que vous savez comme il faut vivre, je crois que nous ferons le meilleur ménage du monde ensemble, et que vous ne serez point de ces maris incommodes qui veulent que leurs femmes vivent comme des loups-garous. Je vous avoue que je ne m'accommoderois pas de cela, et que la soli-

Sir Toby:
Well, my dear, we shall be very happy, you shall never refuse me anything, and I'll do just what I please with you; we may toy, and play, and kiss, — and — ha! from the Head to the Foot, for I am Master of all; methinks I see your pretty Eyes half closed languishing thus, and your ruby lips like a Rose-bud just opening, and distilling a moist Dew upon mine: Ha! jour pretty Ears suck'd to a Vermillion Colour, your Alabaster Neck, and those two pretty Bubbies; — and you — in fine, all your Person is at my Discretion, and I at my own to caress you as I please. Ha! my Girl, does not this please you? ha!

Belliza:
O my Conscience, the old Man's in a Rapture.
[Aside.

Lucinda:
O! extremely, Sir Toby; for my Father's rigid Severity has made me almost weary of my Life, I am stark mad for my Liberty; for my Part I never loved Bellmie only with a Design to get away from my Father, and his gay Humour promised me I should follow my own; but I'd as live have you as him, or any body else, so I get but out of my Father's Jurisdiction.

Sir Toby:
How! how! was that all?

Luc.
Positively, which I hope to Heaven will quickly be; now I'll prepare for Diversion, and retrieve the Time I've lost; you must promise me one thing, Sir Toby.

Sir Toby.

tude me désespère. I'aime le jeu, les visites, les assemblées, les cadeaux et les promenades, en un mot, toutes les choses de plaisir, et vous devez être ravi d'avoir une femme de mon humeur. Nous n'aurons jamais aucun démêlé ensemble, et je ne vous contraindrai point dans vos actions, comme j'espère que, de votre côté, vous ne me contraindrez point dans les miennes; car, pour moi, je tiens qu'il faut avoir une complaisance mutuelle, et qu'on ne se doit point marier pour se faire enrager l'un l'autre. Enfin nous vivrons, étant mariés, comme deux personnes qui savent leur monde. Aucun soupçon jaloux ne nous troublera la cervelle; et c'est assez que vous serez assuré de ma fidélité, comme je serai persuadée de la vôtre. Mais qu'avez-vous? je vous vois tout changé de visage.
Sgan.:
Ce sont quelques vapeurs qui me viennent de monter à la tête.
Dorim.:
C'est un mal aujourd'hui qui attaque beaucoup de personnes; mais notre mariage vous dissipera tout cela. Adieu. Il me tarde déjà que je n'aie des habits raisonnables pour quitter vite ces guenilles. Ie m'en vais de ce pas achever d'acheter toutes les choses qu'il me faut, et je vous envoyrai les marchands.
Vgl. Le Mariage Forcé, Sc. 2. Mol. Bd. IV, S. 26—28.

What's that, Madam?
Luc.
To let me have a House, or very good Lodgings about St. James's.
Sir Toby:
About St. James's?
Bell.
Oh! by all Means, Sir Toby, all People of Breeding, and Fashion, live at that End of the Town.
Luc.
Especially the Company that I shall most covet.
Sir Toby.
But St. James's is quite out of my Way of Business; for that lies at the Exchange you know.
Bell.
Better still, Sir Toby, for you may keep Lodgings in the City, and visit your Wife every Saturday Night, and stay till Monday, true Citizen like, you know.
Sir Toby.
Why, what do you think I design to lie with my Wife but once a Week then!
Luc.
Once a Week! I wou'd not for the World bed with you oftener; why 'tis not the Fashion, Sir Toby; and I assure you when I marry I hope to be my own Mistress, and follow my own Inclination, which will carry me to the utmost Pinacle of the Fashion.
Sir Toby.
Humh! — that is as much as to say, the Fashion is for Ladies to cuckold their Husbands; and for the better effecting of it, they'd find Pretence for lying alone.
[Aside.
Bell.
You look like a very gallant Gentleman, Sir Toby.
Sir Toby:
I believe if she takes your Counsel, I shall soon look like a Beast.
[Aside.

Luc.
Ah, that knows how a Woman shou'd live; I'm certain you are not one of those ill-natur'd Husbands, who expect to keep their Wives like Melons under Glasses; I believe we shall agree the best in the World.
Sir Toby.
Asunder I believe it must be then.
[Aside.
Bell.
She'll distract the old Fellow presently.
[Aside.
And then, Sir Toby, you must alter you Livery, and give a lac'd one, for grey turn'd up with blue looks so like a Country Squire. Ha, ha, ha!
Luc.
One thing more I had like to have forgot, I must have a French Chariot positively; for I would not give a Farthing for a Chariot, if it ben't a French one.
Sir Toby.
French! egad I wou'd not have a Nail about my Coach that's French, for the Wealth of the East-India Company. French Chariot! say ye? Zouns, Madam, do ye take me for a Jacobite? ha!
Bell.
Oh Lord! he'll beat us by and by.
[Aside.
— No, no, Sir Toby, Gentlemen may follow the French Fashions, nay, sup with a Frenchman, yet be no Jacobite.
Sir Toby.
I say 'tis a Lie, and I'll keep no French Chariot.
Luc.
You'll keep at least six Horses, Sir Toby, for I wou'd not make a Tour in Hyde-Park with less for the World; for methinks a pair looks like a Hackney.
Sir Toby.
Zouns this Woman will undo me.
[Aside.
Luc.
For my Part I hate Solitude, Churches, and Prayers.

Bell.
So do I directly; for except St. James's Church, one scarce sees a well-drest Man, or ever receives a Bow from any thing above one's Mercer.
Sir Toby.
Why what a World of Religion our Ladies have; why do you go to Church to pay and receive Bows pray?
Bell.
Not absolutely on purpose, Sir Toby; but she that has no Reverence from a Crowd, is look'd upon as an obscure Person, than which there cannot be a greater Affront; for the Pleasure of living now-a-days, is to be known and talk'd of.
Sir Toby.
And I'm mistaken if you'll not give Cause enough for Talk.
[Aside.
Luc.
For my part I love the Park, Plays — Oh Heavens! what ails you Sir? Your countenance is chang'd.
Sir Toby.
'Tis only Vapours — my Head is giddy a little.
Bell.
Ha, ha, ha!
Luc.
Oh! 'tis a Disease that afflicts Abundance of People; — but our Marriage, I hope, will dissipate that, I'll fetch you some cold water, Sir Toby.
Sir Toby.
No, no, it will off again. – Mercy upon me, what a Iudgment have I escap'd.
[Aside.
Luc.
Well, Sir Toby, I'll in and dress, my Father and the Parson will be here presently — Come Cousin, if this has not put Marriage out of his Head, Heaven help Lucinda.
[Aside.

Bell.
'Tis the maddest Method I e'er knew put in Practice.
Sir Toby.
The Devil take him that stays for their coming.
[Exit.
Vgl. Centlivre Bd. II, S. 42—45.

Inhaltlich stimmen beide Unterhaltungen trotz der wesentlich erweiterten Fassung bei Sus. Centlivre in der Hauptsache überein. Was indes die Einzelheiten betrifft, so hat die Engländerin der vorgefundenen Scene einige hervorstechende Züge der damaligen Londoner Lebewelt aufgedrückt, um ihr durch diese Anpassung grösseren Reiz zu verleihen. Und nicht nur auf diese Weise suchte sie die Wirkung der Scene zu erhöhen, sondern auch dadurch, dass sie sich an der Freiheit der Sprache, die Molière sich gestattete, noch nicht genügen liess ,sondern in den zügellosen Ton verfiel, durch den das englische Lustspiel zur Zeit der Restauration zu so trauriger Berühmtheit gelangt ist.[1])

In der Form schliesst sie sich nur an einigen kurzen Stellen, hier allerdings fast wortgetreu, dem französischen Dichter an.

Eine nach Inhalt, Zweck und Ton der obigen ähnliche Unterhaltung findet sich bereits in ihrem am 21. Okt. 1702 zuerst aufgeführten Lustspiele „The Beau's Duel: or, A Soldier for the Ladies“. Vgl. Akt. V, Sc. 1 des betr. Stückes, Centlivre Bd. I, S. 119—121. Die Sachlage ist hier insofern eine andere, als es sich darum handelt, eine in den Augen des Gatten rechtskräftige Ehe wieder rückgängig zu machen. Der alte Carefull hat nämlich Mrs. Plotwell geheiratet und zwar aus Rache gegen seine Tochter; um der vom Vater gewünschten Ehe mit einem albernen, feigen Gecken zu entgehen, hat diese sich vom Obersten Manly entführen lassen und ist mit ihm getraut worden. Mrs. Plotwell zeigte sich vor der Ehe als fromme, schlichte Quäkerin; sobald jedoch der Bund geschlossen worden ist, erklärt sie dem bestürzten Carefull mit unverschämter Offenheit, dass sie ihn lediglich deshalb genommen habe, um ein üppiges, lasterhaftes Leben führen zu können. Diese Enthüllung macht ihn so bedenklich, dass er gern bereit ist, seine Einwilligung zur Ehe seiner Tochter mit Manly zu geben, falls seine Verbindung mit Mrs. Plotwell gelöst werde. Letzteres geschieht. Der Pfarrer, der die beiden traute, war Manly's Freund. Die Ehe war nur

[1]) Hettner, S. 105 ff.

eine List, um ihm das Zugeständnis zur Heirat seiner Tochter abzupressen.

Nach dem abkühlenden Gespräche Doubtful's mit Lucinda und Belliza empfiehlt Octavio dem Alten einen Juwelier. Dieser besitze einen prächtigen Diamantring, den er seiner Geliebten zum Geschenk machen könne. Doubtful erwidert, er habe augenblicklich keine Verwendung dafür und zweifle, ob er heiraten werde. Er wünscht in Frankreich zu sein; dort gäbe es weise Männer, die eine Frage sofort lösen würden. Da rät ihm Octavio, einen geistvollen Franzosen zu befragen, der gegenwärtig in London weile. Hiermit ist der Alte einverstanden. Vgl. Akt IV, Schluss. Bd. II, S. 45 u. 46. In dieser Scene giebt die Engländerin, von einigen unbedeutenden Abweichungen abgesehen, den Inhalt der 3. Sc. der Mariage Forcé wieder. Vgl. Molière Bd. IV, S. 29 u. 30.

Der Unterredung mit dem Franzosen folgt eine zweite mit einem anderen Gelehrten. Beide Gespräche füllen etwa die Hälfte des 5. Aktes von Love's Contrivance. Sie sind der Mariage Forcé entlehnt. Vgl. Centlivre Bd. II, S. 48—52, 54—56. Molière Mar. Forcé, Sc. 4 u. 5; Bd. IV, S. 30 ff. Man vergleiche die Wiedergabe der ersten Unterhaltnng mit der Vorlage.

Mariage Forcé, Sc. 4.

Pancrace, der Philosoph, und Sganarelle.

P., einen Gegner meinend.

Allez, vous êtes un impertinent, mon ami, un homme bannissable de la république des lettres.

Sg.

Ah! bon, en voici un fort à propos.

P.

Oui, je te soutiendrai par vives raisons que tu es un ignorant, ignorantissime, ignorantifiant et ignorantifié par tous les cas et modes imaginables.

Sg.

Il a pris querelle contre quelqu'un. Seigneur . . . .

P.

Tu veux te mêler de raisonner, et tu ne sais pas seulement les éléments de la raison.

Love's Contrivance, Akt V, Sc. 2.

Enter Bellmie like a Philosopher on one Side seeming to talk to some body within; and Sir Toby and Servants on the other Side.

Serv.

That's he, Sir.

[Exeunt Servants.

Sir Toby.

Very well.

Bellm.

Go, you are insufferable, a Man fit to be banish'd all learned Conversation. [Looking back] Yes, I'll maintain it by all the Arguments of Philosophy, that thou art an Ignoramus, and ought to be despis'd by all Men of Letters.

Sir Toby.

He's in a Passion with somebody. — Sir, — Sir —

Bellm.

Thou pretend to argue Reason, and dost not understand the Elements of Reason?

Sg.
La colère l'empêche de me voir. Seigneur . . . .
P.
C'est une proposition condamnable dans toutes les terres de la philosophie.
Sg.
Il faut qu'on l'ait fort irrité. Ie . . . .
P.
Toto coelo, tota via aberras.
Sg.
Ie baise les mains à Monsieur le Docteur.
P.
Serviteur.
Sg.
Peut-on . . .
P.
Sais-tu bien ce que tu as fait? Un syllogisme in balordo.

Sg.
Ie vous . . .
P.
La majeure en est inepte, la mineure impertinente, et la conclusion ridicule.

Sg.
Ie . . .
P.
Ie crèverois plutôt que d'avouer ce que tu dis; et je soutiendrai mon opinion jusqu'à la dernière goutte de mon encre.
Sg.
Puis-je . . . ?
P.
Oui, je défendrai cette proposition, pugnis et calcibus, unguibus et rostro.
Sg.
Seigneur Aristote, peut-on savoir ce qui vous met si fort en colère?
P.
Un sujet le plus juste du monde.
Sg.
Et quoi, encore?
P.
Un ignorant m'a voulu soutenir une proposition erronée, une proposition épouvantable, effroyable, exécrable.

Sir Toby.
His Anger blinds him, he does not see me. — Sir, — Sir, —
Bellm.
It is a Position to be condemned by all the learned World.
Sir Toby.
Somebody has vex'd him.
Bellm.
Toto coelo, tota via aberras.
Sir Toby.
Doctor, I kiss your Hand.
Bellm.
Your Servant.
Sir Toby.
May one —
Bellm.
Dost thou know what thou hast done? (Looking back) Thou hast committed a Syllogism in Abordo.
Sir Toby.
I wou'd —
Bellm.
The Major is insipid, the Minor is impertinent, and the Conclusion ridiculous.
Sir Toby.
I —
Bellm.
I'll be hang'd ere I agree to what thou say'st, and I'll hold my Opinion to the last Drop of my Ink.
Sir Toby.
Doctor, I wou'd —
Bellm.
Yes, I'll defend that Position, Pugnis & Calcibus, Unguibus & Rostro.
Sir Toby.
Mr. Aristotle, pray mayn't one know what puts you into such a Passion?
Bellm.
A Subject the most just in the World.
Sir Toby.
Pray what is it?
Bellm.
An ignorant Fellow wou'd pretend to hold an Argument the most unjust, unsufferable, insupportable —

Sg.
Puis-je demander ce que c'est?
P.
Ah! Seigneur Sganarelle, tout est renversé aujourd'hui, et le monde est tombé dans une corruption générale; une licence épouvantable règne partout; et les magistrats, qui sont établis pour maintenir l'ordre dans cet Etat, devroient rougir de honte, en souffrant un scandale aussi intolérable que celui dont je veux parler.
Sg.
Quoi donc?
P.
N'est-ce pas une chose horrible, une chose qui crie vengeance au Ciel, que d'endurer qu'on dise publiquement la forme d'un chapeau?
Sg.
Comment?
P.
Ie soutiens qu'il faut dire la figure d'un chapeau, et non pas la forme; d'autant qu'il y a cette différence entre la forme et la figure, que la forme est la disposition extérieure des corps qui sont animés, et la figure la disposition extérieure des corps qui sont inanimés; et puisque le chapeau est un corps inanimé, il faut dire la figure d'un chapeau et non pas la forme. Oui, ignorant que vous êtes, c'est comme il faut parler; et ce sont les termes exprès d'Aristote dans le chapitre de la Qualité.
Sg.
Ie pensois que tout fût perdu. Seigneur Docteur, ne songez plus à tout cela. Ie . . .
P.
Ie suis dans une colère, que je ne me sens pas.
Sg.
Laissez la forme et le chapeau en paix. I'ai quelque chose à vous communiquer. Ie . . .
P.
Impertinent fieffé!

Sir Toby.
May one not know what it is?
Bellm.
Ah! Sir, every thing is turn'd upside down, and the World is corrupted as if there was a Licence for Vice; and the Magistrates who are establish'd to keep good Order, ought to blush for suffering such an intolerable Scandal as this, which I speak of.

Sir Toby.
But pray what is it?
Bellm.
Is it not a horrible thing, a thing that cries to Heaven for Vengeance, that it shou'd be said publickly, the Form of a Hat.
Sir Toby.
How!
Bellm.
I hold the Figure of a Hat, not the Form, so far, that there's this Difference between the Form and the Figure; the Form is the exterior Disposition of Bodies animate; and the Figure is the exterior Disposition of Bodies inanimate; so that the Hat being inanimate, it must be said the Figure, not the Form; yes, thou ignorant Blockhead, this is the Way you must talk, and this is the Term that Aristotle expresses in the Chapter of Qualities.

[Looking back.

Sir Toby.
Is this all? — why I thought you had lost all you have in the World; don't mind this, think no more on't, Doctor.
Bellm.
I am so mad I hardly know myself.
Sir Toby.
Oh, lay aside the Form and Figure of the Hat, I have something else to communicate to you, I —
Bellm.
Impertinent Blockhead.

Looking back.

Sg.
De grâce, remettez-vous. Ie . . .
P.
Ignorant!
Sg.
Eh! mon Dieu! Ie . . .
P.
Me vouloir soutenir une proposition de la sorte!
Sg.
Il a tort. Ie . . .
P.
Une proposition condamnée par Aristote!
Sg.
Cela est vrai. Ie . . .
P.
En termes exprès.
Sg.
Vous avez raison. Oui, vous êtes un sot et un impudent, de vouloir disputer contre un docteur qui sait lire et écrire. Voilà qui est fait: je vous prie de m'écouter. Ie viens vous consulter sur une affaire qui m'embarrasse. I'ai dessein de prendre une femme pour me tenir compagnie dans mon ménage. La personne est belle et bien faite; elle me plaît beaucoup, et est ravie de m'épouser. Son père me l'a accordée; mais je crains un peu ce que vous savez, la disgrâce dont on ne plaint personne; et je voudrois bien vous prier, comme philosophe, de me dire votre sentiment. Eh! quel est votre avis là-dessus?
P.
Plutôt que d'accorder qu'il faille dire la Forme d'un chapeau, j'accorderois que datur vacuum in rerum natura, et que je ne suis qu'une bête.
Sg.
La peste soit de l'homme! Eh! Monsieur le Docteur, écoutez un peu les gens. On vous parle une heure durant, et vous ne répondez point à ce qu'on vous dit.

Sir Toby.
Pray, Sir, contain yourself, I —
Bellm.
Ignorant!
Sir Toby.
Oh gad! I —
Bellm.
To pretend to hold an Argument of this Kind.
Sir Toby.
He is in the wrong indeed, — I —
Bellm.
Expressly an Opinion condemned by Aristotle.
Sir Toby.
Yes, you are in the right, and he's a Fool, an impudent Fellow to pretend to argue with a Doctor of your Knowledge, but there's an End of that Matter: I desire you to hear me; I am come to consult you about an Affair that troubles me a little; I have a Design to take me a Wife to keep me Company; the Person, d'ye see, is handsome, well shap'd, and I like her very well, and she is overjoy'd to marry me, and her Father has given me his Consent; but I'm afraid of you know what, the common Misfortune that attends married Men; so that I wou'd desire you as a wise Man, and gifted with Knowledge of the Stars, to tell me your Opinion, and give me your Advice upon it.
Bellm.
Rather than it shall be allow'd to be the Form of a Hat, I'd sooner allow datur vacuum in rerum natura or that I am an Ass.

Sir Toby.
Plague on this Man. [Aside.
Pray, Doctor, hear People a little when they speak to you; I have been a talking to you this Hour, and you don't answer me one Word to the Purpose.

P.
Ie vous demande pardon. Une juste colère m'occupe l'esprit.
Sg.
Eh! laissez tout cela, et prenez la peine de m'écouter.
P.
Soit. Que voulez-vous me dire?

Sg.
Ie veux vous parler de quelque chose.

P.
Et de quelle langue voulez-vous vous servir avec moi?
Sg.
De quelle langue?
P.
Oui.
Sg.
Parbleu! de la langue que j'ai dans la bouche. Ie crois que je n'irai pas emprunter celle de mon voisin.
P.
Ie vous dis: de quel idiome, de quel langage?
Sg.
Ah! c'est une autre affaire.
P.
Voulez-vous me parler italien?
Sg.
Non.
P.
Espagnol?
Sg.
Non.
P.
Allemand?
Sg.
Non.
P.
Anglois?
Sg.
Non.
P.
Latin?

Bellm.
I beg your Pardon, I have such Reason to be angry, that I'm not myself yet.
Sir Toby.
Pho — let all that alone, and pray hear me.
Bellm.
Well, I will, — pray what wou'd you say to me?
Sir Toby.
I wou'd speak to you about some serious Business.
Bellm.
What Tongue wou'd you use with me?

Sir Toby.
What Tongue!
Bellm.
Ay.
Sir Toby.
Why the Tongue I have in my Head, I shan't borrow my Neighbour's.

Bellm.
Ay, but what Idiom, what Language I mean?
Sir Toby.
Ho, that's another thing.
Bellm.
Will you talk to me in Italian?
Sir Toby.
No.
Bellm.
In Spanish?
Sir Toby.
No.
Bellm.
In High-Dutch?
Sir Toby.
No.
Bellm.
In French?
Sir Toby.
No.
Bellm.
Latin?

Sg.
Non.
P.
Grec?
Sg.
Non.
P.
Hébreu?
Sg.
Non.
P.
Syriaque?
Sg.
Non.
P.
Turc?
Sg.
Non.
P.
Arabe?
Sg.
Non, non, françois.
P.
Ah! francois!
Sg.
Fort bien.
P.
Passez donc de l'autre côté; car cette oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour la maternelle.
Sg.
Il faut bien des cérémonies avec ces sortes de gens-ci!

P.
Que voulez-vous?
Sg.
Vous consulter sur une petite difficulté.

P.
Sur une difficulté de philosophie, sans doute.
Sg.
Pardonnez-moi: je . . .

Sir Toby.
No.
Bellm.
Greek?
Sir Toby.
No.
Bellm.
Hebrew?
Sir Toby.
No.
Bellm.
In Syriac?
Sir Toby.
No.
Bellm.
In Turkish?
Sir Toby.
No.
Bellm.
Arabick?
Sir Toby.
No, no, no, no, English.

Bellm.
Ho! in English — very well — Then come on t'other Side, for this Ear is kept only for Strangers, and the other for our Mother Tongue.

Sir Toby.
Here's a great deal of Ceremony with these People.
[Aside.

Bellm.
Well, what would you ask now?
Sir Toby.
I told you before, Sir, but I perceive you did not mind me, why I wou'd consult you upon a little Difficulty.
Bellm.
A Difficulty in Philosophy without Doubt.

Sir Toby.
Excuse me, I —

P.
Vous voulez peut-être savoir si la substance et l'accident sont termes synonymes ou équivoques à l'égard de l'Être?

Sg.
Point du tout. Ie . . .

P.
Si la logique est un art ou une science?

Sg.
Ce n'est pas cela. Ie . . .

P.
Si elle a pour objet les trois opérations de l'esprit, ou la troisième seulement?

Sg.
Non. Ie . . . .

P.
S'il y a dix catégories, ou s'il n'y en a qu'une?

Sg.
Point. Ie . . .

P.
Si la conclusion est de l'essence du syllogisme?

Sg.
Nenni. Ie . . . .

P.
Si l'essence du bien est mise dans l'appétibilité ou dans la convenance?

Sg.
Non. Ie . . .

P.
Si le bien se réciproque avec la fin?

Sg.
Eh! non. Ie . . .

P.
Si la fin nous peut émouvoir par son être réel, ou par son être intentionnel?

Sg.
Non, non, non, non, non, de par tous les diables, non.

P.
Expliquez donc votre pensée, car je ne puis pas la deviner.

Sg.
Ie vous la veux expliquer aussi; mais il faut m'écouter.

Bellm.
Perhaps you wou'd know if the Substance and Accident, are Terms synonimous or equivocal, in regard of their Being.

Sir Toby.
Not at all, I wou'd —

Bellm.
If Logick be an Art or Science.

Sir Toby.
No nor that, I —

Bellm.
Whether it has three Operations of the Mind, or the third only.

Sir Toby.
No, I —

Bellm.
If there is ten Categories, or if there be but one.

Sir Toby.
Neither, I —

Bellm.
If the Conclusion be of the Essence, or of the Syllogism.

Sir Tobv.
No, no, no, no.

Bellm.
If the Good be reciprocal with the End.

Sir Toby.
Zouns, no --

[Stamps.

Bellm.
If the End can move us by a real Being, or by an intentional Being.

Sir Toby.
No, no; by the Devil and all his Imps, no.

Bellm.
Why then explain your Mind, for I can't guess it.

Sir Toby.
So I will explain myself, but you won't hear me. I tell you I have a Mind to

Sg., en même temps que le Docteur.
L'affaire que j'ai à vous dire, c'est que j'ai envie de me marier avec une fille qui est jeune et belle. Ie l'aime fort, et l'ai demandée à son père; mais, comme j'appréhende . . .

P. en même temps que Sg.
La parole a été donnée à l'homme pour expliquer sa pensée; et tout ainsi que les pensées sont les portraits des choses, de même nos paroles sont-elles les portraits de nos pensées; mais ces portraits diffèrent des autres portraits en ce que les autres portraits sont distingués partout de leurs originaux, et que la parole enferme en soi son original, puisqu'elle n'est autre chose que la pensée expliquée par un signe extérieur: d'où vient que ceux qui pensent bien sont aussi ceux qui parlent le mieux. Expliquez-moi donc votre pensée par la parole, qui est le plus intelligible de tous les signes.

Sg.
[Il repousse le Docteur dans sa maison, et tire la porte pour l'empêcher de sortir.
Peste soit de l'homme!

marry, I have her Father's Consent and hers too, but I'm afraid —

Bellm.
Words be given to Man to explain his Mind, the Mind is the Picture of Things, as our Words are the Pictures of our Meaning; but these Pictures differ from all other Pictures, insomuch as other Pictures are distinguish'd by their Originals; and the Word keeps in itself the original Being, that it is nothing else but the Mind explained by some exterior Sign or Motion; whence it comes that those who think well talk the better; explain then your Mind by your Words, which is the most intelligible of all the Signs.

Sir Toby.
A Pox take you and all your Signs and Figures; get in and be damn'd, get in.
[Pushes him in.

Diese an manchen Stellen formgetreue Uebertragung der Engländerin zeigt uns, dass sie recht gut französisch verstand. In der Wiedergabe des folgenden Satzes hat sie sich, wenn im Neudruck von 1872 kein Druckfehler vorliegt, wohl infolge flüchtigen Arbeitens, geirrt.

Si la conclusion est de l'essence du syllogisme?
(Molière IV, S. 41)

If the Conclusion be of the Essence, or of the Syllogism.
(Centlivre II, S. 51)

Die hierauf folgende dunkle, von Janet erklärte Stelle hat sie kurzweg fortgelassen.

Den Schluss der Scene (Pancrace fährt in seinem philosophischen Jargon fort und kommt alsbald wieder aus dem Hause heraus) hat sie unberücksichtigt gelassen. Vielleicht fürchtete sie, dass das Geschwätz des Aristotelikers ihrem Publikum zu lange dauern würde. In gleicher Weise übernahm sie das Gespräch Sir Toby's mit dem zweiten Philosophen, einem Skeptiker.

Vgl. Centlivre II, S. 54—56. Molière Mar. Forcé, Sc. 5, Bd. IV, S. 46ff.

Die Einleitung des englischen Dramas wurde vielleicht durch den

Eingang zu Molière's „Sganarelle ou le Cocu Imaginaire“ beeinflusst. Denn in beiden Werken liegen folgende übereinstimmende Verhältnisse vor:

Sie werden eröffnet durch ein Gespräch zwischen Vater und Tochter. Jener verlangt, dass diese ihrem Geliebten entsagt und einem andern die Hand reicht. Doch diesen verschmäht sie trotz seinem Reichtume und will dem treu bleiben, den sie bisher geliebt hat, obwohl er arm ist. Sie erinnert den Vater daran, dass er selbst dies Verhältnis gewünscht habe und erklärt, dass sie den andern nicht lieben könne. Das verlangt der Alte auch gar nicht; sondern nur um die Heirat ist es ihm zu tun und zwar aus dem einzigen Grunde, weil der zweite Bewerber ein reicher Mann ist.

Vgl. Centlivre Bd. II, S. 9 u. 10.

Molière Bd. II, S. 161.

In einer darauf folgenden Scene verteidigt bei Molière das junge Mädchen die Treue ihres Geliebten gegen die Zweifel ihrer Zofe, bei Sus. Centlivre gegen die ihrer Freundin.

Vgl. Centlivre Bd. II, S. 10., Molière Bd. II, S. 170 u. 171. Dass sie, wie Giles Jacob I, 293 behauptet, ganze Scenen aus Molière's „L'Amour Médecin“ entlehnt habe, ist ein Irrtum.

Uebersicht über die aus Molière entnommenen Teile von Love's Contrivance.

Akt I fast ganz. Vgl. Centlivre Bd. II, S. 11—19. Molière Le Mariage Forcé, Sc. 1, Bd. IV, S. 17—24. Le Médecin malgré lui, Akt I, Sc. 1 u. 2, Bd. VI, S. 35—47.	Inhalt: Gespräch zwischen Doubtful und Octavio über die geplante Heirat, Zusammentreffen Octavio's mit seinem Freunde Bellmie bei dem streitenden Ehepaare.
Akt III, Schluss. Vgl. Centlivre Bd. II, S. 34, 35. Molière Le Méd. malgré lui, Akt I, Sc. 3, 4 z. T. Bd. VI, S. 47ff.	Die Ehefrau empfiehlt ihren Gatten als Arzt für Lucinda.
Akt IV, Die lange Eingangsscene. Vgl. Centlivre II, S. 35—39. Le Méd. malgré lui, Akt I, Sc. 5., Bd. VI, S. 54—67.	Martin wird geprügelt und bekennt sich als Arzt.
Akt IV, eine längere Scene gegen Schluss. Centlivre II. S. 42—45. Le Mariage Forcé, Sc. 2. Bd. IV, S. 26—28.	Toby Doubtful unterhält sich mit Lucinda über ihre künftige Ehe.

Akt IV, die vorletzte Scene. Centlivre II, S. 46. Le Mar. Forcé, Sc. 3. Bd. IV, S. 29—30.	Octavio empfiehlt Sir Toby einen Juwelier und einen Philosophen.
Akt V, Centlivre Bd. II, S. 48—52. S. 54—56. Le Mar. Forcé, Sc. 4 u. 5. Bd. IV. S. 30—52.	Die beiden langen Gespräche Doubtful's mit den Philosophen.

Nicht aus Molière stammende Bestandteile.

Diese mögen hier zum Vergleiche folgen.

Akt I, Sc. 2. Centlivre II, S. 10—11.	Belliza erbietet sich, für Lucinda zu Bellmie zu gehen, von dem diese seit einigen Tagen nichts mehr gehört hat.
Akt I, Schluss. Akt II, Anfang. Bd. II, S. 18—20.	Bellmie trifft Octavio bei Martin und erfährt den Heiratsplan Doubtful's.
Akt II, Fortsetzung und Schluss. Bd. II, S. 20—27.	Bellmie geht fort und erteilt Martin einen Auftrag. Octavio führt ein längeres Gespräch mit Belliza. Siehe Inhaltsangabe.
Akt III, Sc. 1. Bd. II, S. 27—28.	Belliza teilt Lucinda das Ergebnis ihres Besuches mit. S. Inhaltsangabe.
Akt III, Fortsetzung ausser der letzten Scene. Bd. II, S. 28—34.	Selfwill und Toby Doubtful treten auf. Martin erscheint als Orangenhändler. Der Vater entdeckt den Brief Bellmie's, die Tochter wird stumm, Octavio erteilt seinen Rat. Vgl. Inhaltsangabe.
Akt IV, z. T. Sc. 2, 3, 4,5, 7, 9. Centlivre II. S. 39 ff.	Unterhaltung zwischen Lucinda und Belliza. Letztere gesteht ihre Liebe zu Octavio. Martin tritt als Arzt auf. Lucinda schreibt einen Brief an Bellmie. Der Vater überrascht sie, Martin flieht. Vgl. Inhaltsangabe. Bellmie klagt über das Fehlschlagen der List. Octavio rät ihm, die Rolle des Aristotelikers zu übernehmen.
Akt V, Sc. 1. Centlivre II, S. 47.	Belliza und Lucinda hoffen, dass ihre Unterhaltung mit Doubtful diesen von der Ehe abschrecken werde.
„ V, 2. Bd. II, S. 47.	Selfwill erkundigt sich nach Doubtful, der sich entfernt hat.
„ V, 3. Bd. II. S. 47.	Eine der für die Hochzeit bestimmten Sängerinnen trägt eins ihrer neusten Lieder vor.

„ V, 5. und 6. Bd. II, S. 52.	Octavio rät Doubtful, einen zweiten Philosophen zu befragen, nnd Bellmie, auch dessen Rolle zu spielen.
Akt V, Sc. 7. Bd. II, S. 53.	Selfwill wundert sich, dass Doubtful noch nicht in seiner Wohnung erschienen ist;
„ V, 8. Bd. II, S. 53.	Octavio bittet Selfwill, zum Globus zu kommen.
„ V, 10. Bd. II, S. 56.	Hier erklärt Doubtful dem Vater, zurücktreten zu wollen.
„ V, 11. Bd. II, S. 56—57.	Bellmie und Lucinda, Octavio und Belliza erscheinen als Ehepaare. Selfwill entfernt sish.
„ V. 12. Bd. II, S. 57—58.	Martin erscheint mit seiner Frau, er hat die Musik zur Hochzeit gebracht. Bellmie bittet Doubtful, Martin zu verzeihen; doch jener wünscht diesem, er möge zum Hahnrei werden, oder sich davor fürchten, was noch schlimmer sei. Hierauf geht er fort. Ein Gesang beendigt das Stück.

An komischer Kraft und Bedeutung stehen diese Bestandteile weit hinter den aus Molière entlehnten zurück.

Verwendung der Molièreschen Possen in dramatisch-technischer Beziehung.

Das Hauptmotiv des Molièrschen Lustspiels „Le Médecin malgré lui“ ist die Verspottung der unwissenden, quacksalbernden Aerzte des 17. Jahrhunderts. Dagegen treten die mit dieser socialen Satire verknüpfte Liebesangelegenheit zwischen Léandre und Lucinde sowie die daraus gegen der letzteren Vater entstehende Intrigue bedeutend zurück. Erst in der letzten Scene des 2. Aktes tritt der Liebhaber zum 1. Male auf. Im 3. Akte greift er zwar, jedoch ohne sich zunächst am Dialoge zu beteiligen und unter Anweisung des unfreiwilligen Arztes, in die Verwickelung ein, unterhält sich mit der Geliebten, entflieht mit ihr, kehrt aber bald zurück, um ihrem Vater die frohe Botschaft zu bringen, dass er das Vermögen seines Onkels geerbt habe. Hierauf bewilligt ihm jener gern die Hand seines Kindes. — Der bislang vom Vater begünstigte Gegenliebhaber wird allerdings im Stücke erwähnt (I, 4), nimmt jedoch an der Handlung keinen unmittelbaren Anteil.

Sus. Centlivre hat, ihrer Gewohnheit folgend, die Liebesintrigue in den Vordergrund ihres Werkes gerückt, das Hauptthema des französischen Dichters dagegen fallen lassen. Daher spielt bei ihr der Liebhaber

Bellmie eine bedeutend wichtigere Rolle als Molière's Léandre, und auch der nicht auf der Bühne erscheinende Gegenliebhaber der französischen Posse beteiligt sich bei ihr unmittelbar und wesentlich an der Handlung. Die für die Rolle des letzteren passend erscheinende Person entnahm sie der Mariage Forcé; der verliebte Alte wurde der vom Vater bevorzugte Nebenbuhler. Des letzteren Freund Géronimo verjüngte sie zum Sohne und machte ihn unter dem Namen Octavio zugleich zum Freunde und Helfer Bellmie's. Einen andern Beistand gab sie diesem in der Person des Wunderdoktors Sganarelle, den sie Martin nannte und zu seinem ehemaligen Diener machte. Auch der Geliebten Lucinda stellte sie in Belliza eine Freundin und Cousine zur Seite. Aus dem Gegensatze zwischen Selfwill-Doubtful einerseits und Lucinda, Bellmie, Belliza, Octavio andererseits, entwickelt sich die Intrigue. Eingeleitet wird sie, sobald Octavio seinem Freunde die aufregende Mitteilung gemacht hat, Doubtful wolle sich am folgenden Tage mit Lucinda vermählen. Die Mitwirkung Martin's an derselben ist unselbständig und ohne Erfolg. Bei dem Versuche, Lucinda einen Brief vom Geliebten zu übermitteln, handelt er in des letzteren Auftrage. Ob er selbst auf den Einfall kommt, als Orangenhändler aufzutreten und das Schreiben in einer Apfelsine zu verhüllen, geht aus dem Drama nicht hervor. Nachdem ihm die Rolle des Arztes aufgezwungen worden ist, kommt ihm allerdings selbständig der glückliche Gedanke, die Gelegenheit zum Heile Bellmie's zu nutzen. Doch hat er dieses Mal ebenso wenig Glück wie das erste. Mit diesen beiden Versuchen, das Glück der Liebenden zu fördern, ist seine Intrigantenrolle beendigt. Zwar behauptet er in der Schlussscene des Stückes, er habe Bellmie den Rat erteilt, die beiden Philosophen darzustellen; doch in Wahrheit ist es, wie erwähnt, Octavio, der ihm das rät. (Vgl. Centlivre Bd. II, S. 46, 52, 57, 58.) Mit weit besserem Erfolge intrigieren Bellmie, Octavio, Lucinda und Belliza. Lucinda wirkt abschreckend auf Doubtful durch das Gespräch, worin sie ihm ihre Ansichten über ihre Ehe mit ihm offenbart. Dabei wird sie von Belliza unterstützt. Mit bewundernswertem Geschick führt Bellmie die Rollen der beiden Philosophen durch, so dass dem Nebenbuhler die Heiratsgedanken völlig schwinden. Inzwischen greift auch Octavio dadurch unmittelbar in die Handlung ein, dass er Lucinda ihrem Geliebten zuführt und Selfwill bestimmt, zum Globus zu gehen, wo der Ausgang des Stückes erfolgt.

So wurde der Nebenzweck der Person Sganarelle's, zwischen den Liebenden zu vermitteln, bei Sus. Centlivre zum Hauptzweck; die vor-

zügliche Gestalt des Pseudoarztes wandelte sich zu der eines unbedeutenden Intriganten. Die sozial-satirische Posse sank zum Intriguenstück.

Daher verdient folgendes Urteil Zustimmung, das die Einleitung zu „Le Médecin malgré lui“ in der Despois-Mesnard'schen Ausgabe aufweist: Dans „Love's contrivance“, les charmantes plaisanteries du premier acte du „Médecin malgré lui“ mêlées à celles du „Mariage forcé“ de Molière (les anciens nommaient cela „contaminare fabulas“) sont noyées dans une intrigue qui ne fait beaucoup rire ni sourire la légèreté française. Les personnages de Molière ont perdu leur vrai caractère. Le Fagotier, valet intrigant qui a été au service de l'amant de la Lucinde anglaise, ne saurait plus rien avoir de la piquante oiriginalité de Sganarelle. Vgl. Bd. VI, S. 26.

Bei dem Vorherrschen der Liebesintrigue hat auch der Stoff der „Mariage Forcé“ seine eigentümliche Bedeutung, die pedantischen, eingebildeten Gelehrten zu verspotten, verloren. Die Verknüpfung der verschiedenen Bestandteile erfolgt durch das im Lustspiel vielgebrauchte Mittel des Zufalls. Nach der vorausgehenden Untersuchung erscheint mir folgendes Endurteil berechtigt: Es ist Sus. Centlivre nicht gelungen, aus den verschiedenen Stoffen ein bedeutenderes Ganze zu schaffen. Die Behandlung des Entlehnten ist recht äusserlich, und wir können ihrer Kompilation keinen erheblichen litterarischen Wert beimessen.

Was die Beurteilung des Werkes seitens ihrer Landsleute betrifft, so erwähnt sie in der Vorrede desselben die Meinung einiger sehr guter Richter. Sie lautet „it might pass amongst the Comedies of these Times.“ Über den Bühnenerfolg desselben bemerkt sie: „And indeed I have no Reason to complain, for I confess it met a Reception beyond my Expectation.“ Doch fügt sie bescheiden hinzu: „I must own myself infinitely obliged to the Players, and in a great Measure the Success was owing to them.“ [1])

Doran urteilt abfällig: „In June (d. i. des Jahres 1703) Mrs. Carroll served up Molière's Médecin malgré lui“ in the cold dish called Love's Contrivance.“ [2])

Der wohlwollende Genest dagegen nennt es „a very good farce.“ [3])

2. Love at a Venture.

Das zweite der in Betracht kommenden Centlivre'schen Stücke ist Love at a Venture, das im Jahre 1706 gedruckt wurde. Den Zeitpunkt der ersten Aufführung geben Genest und Knight nicht an.

[1]) Centlivre Bd. II, S. 5.
[2]) Doran Bd. I, S. 285.
[3]) Genest, Bd. II, S. 272.

In diesem Lustspiele rettet Belair der jungen und schönen Camilla, die beim Verlassen eines Bootes in die Themse fällt, das Leben, verliebt sich leidenschaftlich in sie, findet Gegenliebe, und beide werden ein glückliches Paar. Vgl. Centlivre Bd. I, S. 265, 274, 317, 322.

In Molière's „Avare“ macht Valère in derselben ungewöhnlichen Weise die Bekanntschaft der jungen Élise, der Tochter des Geizhalses Harpagon. Auch hier bildet die Rettung aus Lebensgefahr den Ausgang eines Liebesverhältnisses, das nach mancherlei Schwierigkeiten zu glücklichem Ende kommt. Vgl. Avare, Akt I, Sc. 1. Bd. VII, S. 55ff.

In derselben Komödie Sus. Centlivre's erinnert der eingebildete Projektenmacher Wou'dbe in seinem Streben, der Künste und Wissenschaften innerhalb 4 Wochen Meister zu werden und in seiner Kleidung den Vornehmen gleichzukommen, an Molière's „bourgeois gentilhomme.“ Vgl. Molière Bd. VIII, S. 46ff.

Seine gespreizte Sprache ruft uns die Redeweise der Preziösen ins Gedächtnis.[1]) Als er das Zimmer William Freelove's betritt, führt er sich mit den Worten ein: „Dear, Sir William, my Stars are superabundantly propitious, in administring the seraphick Felicity of finding you alone.“

Sir Will. Oh, Mr. Wou'dbe — spare me, I beseech you —

Wou'dbe. My Soul's inhabited; or, rather canoniz'd, with na Alacrity to see you.

Sir Will. I know not how his Soul's inhabited; but his Head might pass for a Colony, in Greenland, it is so thinly Peopled. [Aside.

Vgl. Centlivre I, S. 267.

Zum Bruder Sir William's spricht er: Sir, J am most obsequiously your Servant. S. 267.

Bald darauf fragt er:

But, Sir William, pray, how do you like my Way of greeting — I never want Words, you see — J hate those dull Rogues, that have no better Erpressions at meeting their Friends than, dear Jack, how is't?

Ein Schneider bringt einen neuen Anzug für Sir William, Wou'dbe fährt fort:

Meer Fustian — ha! What do I see? Another Suit — and, upon my Veracity, a charming one — I must put down the Trimming exactly, I shall obliterate half else.

---

[1]) Lotheissen, Molière S. 100, 101.

[Takes out a Book and writes.

Ned Ereelove, Bruder William's:

Our English Tongue is much oblig'd to you, Mr. Wou'dbe.

Nun fragt Sir William:

How do you like my Fancy in this Suit, Mr. Wou'dbe?

Wou'dbe: Sir William, I reverence the Sublimity of your Fancy —

Vgl. Centlivre Bd. I, S. 268.

Das „Office for Poetry, where all Poets may have free Access, paying such a Moiety of their Profits, and be furnish'd with all Sorts of refin'd Words adapted to their several Characters", das er zu errichten gedenkt, erinnert an die „académie de beaux esprits", die Mascarille bei den Preziösen Cathos und Madelon gründen will, und an die Frauenakademie der „Femmes Savantes". Vergl. Centlivre Bd. I, S. 268, Molière Précieuses ridicules, Sc. 10. Bd. II, S. 81, Femmes Savantes, Akt III, Sc. 2. Bd. IX, S. 132, 133.

Sir William bemerkt über Wou'dbe's Plan:

The Poets will be very much oblig'd to you truly, Sir.

Wou'dbe.

I think so — hark ye, J'm upon another Project, which you'll not guess for a Wager?

Sir William, die Sprechweise Wou'dbe's nachahmend.

No, really, Mr. Wou'dbe; 'tis not in my shallow Capacity, to fathom the Profundity of your Wit. Vgl. Centlivre Bd. I, S. 268, 269.

Und noch eine andere Gestalt desselben Stückes weckt uns die Erinnerung an eine Molière'sche Figur, nämlich die des alten, mürrischen und hypochondrischen Gatten der jungen Lady Cautious. Er ist furchtsam, misstrauisch, eifersüchtig, zweifelt an der Vorsehung und fürchtet jeden Wind. Er hält sich einen Arzt, der ihn für ein Jahresgehalt von £ 100 beständig behandeln muss, und ohne den er für £ 1000 keinen Schritt tun würde. Vgl. Centlivre Bd. I, S. 284.

In einem verzweiflungsvollen Monologe drückt er die Befürchtung aus, taub, bettelarm und blind zu werden. (S. 308.) Bei jeder Gefahr die ihm zu drohen scheint, ruft er jammernd nach seinem Arzte. (S. 292, 308, 309.)

Seine Frau bezeichnet ihn als „that doating, old, disponding Wretch, whose Fears, Mistrusts and Jealousies, is enough to distract any Body," (S. 284.) und als „an old peevish desponding Wretch." (S. 291.) Ihre Abneigung geht soweit, dass sie seinen Tod herbeisehnt. (S. 284.) Leicht richten sich unsere Gedanken bei der Betrachtung dieser Gestalt auf

den eingebildeten Kranken Molière's, der trotz seiner vortrefflichen Gesundheit den Arzt gar nicht mehr entbehren kann und durchaus einen solchen zum Schwiegersohn haben will. Seine Frau denkt ebenso verächtlich über ihren Gatten, wie Lady Cautious über den ihrigen, wenn sie auch scheinbar von grösster Sorge um sein Wohl erfüllt ist. Sobald ihr mitgeteilt wird, dass er gestorben sei, atmet sie erleichtert auf und spricht: „Le ciel en soit loué! Me voilà délivrée d'un grand fardeau . . . ." Sie schildert ihn als „un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours; sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatiguant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets." Vgl. Le Malade Imaginaire Akt III, Sc. 18. Bd. IX, S. 279ff.

Aus den angeführten Uebereinstimmungen scheint mir mit Wahrscheinlichkeit hervorzugehen, dass auch „Love at a Venture" von Molière beeinflusst wurde.

3. The Platonick Lady.

In Centlivre's „The Platonick Lady", zum ersten Male dargestellt am 25. November 1706, lernen wir eine Witwe vom Lande kennen, die nach London gekommen ist, um eine gebildete Dame zu werden, sich modern kleiden zu lassen und eine Rolle zu spielen. Vielleicht erinnerte sich die englische Schriftstellerin bei der Gestaltung dieser Figur des „bourgeois gentilhomme". Wie der Franzose, der so gern den gebildeten und vornehmen Mann spielen möchte, hält sie sich einen Tanz- und Gesanglehrer. Beide singen ihm etwas vor, um ihre Stimme zu zeigen. (Vgl. Bourg. gent. I, 2; Bd. VIII, S. 46ff. Centlivre II, S. 216.)

Mit grossem Behagen hört Mr. Jourdain die klingenden Titel, mit denen die Schneiderburschen ihn beim Ankleiden anreden, und ebenso freudig erstaunt vernimmt die Witwe Mrs. Dowdy den Titel „Ladyship", den Mrs. Turnup ihr beilegt und den sie auf dem Lande nie gehört hat. (Vgl. Bourg. gent II, 9, Bd. VIII, S. 46ff. Centlivre II, S. 213.)

Die Witwe möchte gern einen Mann von Stande heiraten; Herr Jourdain will seine Tochter nur einem Edelmanne geben. Doch gleichwie jene statt des Erhofften einen Betrüger erhält, wird auch der überspannte bourgeois in seinem eitlen Wahne, seine Tochter werde den Sohn des Grosstürken heiraten, gründlich getäuscht. (Bourg. gent. V, 7; Bd. VIII, a. a. O. Centlivre II, S. 217, 218.)

Bremen.

Über Justinus Kerners „Reiseschatten".

Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.

Von

Josef Gaismaier.

III.[1])

Holder. Unter ihm ist der unglückliche Fried. Hölderlin gemeint[2]). Mit seinen verworrenen Reden stellt er gleichsam die tollgewordene Romantik oder die Romantik, wie sie den Rationalisten erschien, vor und ist eine sehr wirksame Contrastfigur zu den Platten. — Hölderlin wurde 1806 in hoffnungslosem Zustande in das Tübinger Klinikum gebracht, und da fügte es ein merkwürdiger Zufall, dass dem jungen Kerner, welchem wie jedem angehenden Mediziner ein Patient zur besonderen Beobachtung überwiesen wurde, Prof. Autenrieth gerade den irrsinnigen Dichter zuteilte. So sollte Kerner schon frühe sich mit dem geheimnisvollen Wesen des Wahnsinns vertraut machen, wie er denn nach den Aussagen seiner Freunde Wahnsinnige so copieren konnte, dass zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden war. Da die Cur missglückte, wurde Hölderlin bald wieder als unheilbar aus dem Klinikum entlassen und bei dem braven Schreiner Zimmer untergebracht, von dem er in rühmenswerter Weise gepflegt wurde. Er bewohnte einen alten, am Neckar stehenden Turm. Sein Wahnsinn wird von den Zeitgenossen nicht gerade als gefährlich geschildert. Varnhagen berichtet über einen bei ihm gemachten Besuch[3]): „Er raset nicht, aber er spricht unaufhörlich von seinen Einbildungen, glaubt sich von huldigenden Besuchern umgeben, streitet mit ihnen, horcht auf ihre Einwendungen, widerlegt sie mit grösster Lebhaftigkeit, erwähnt grosser Werke, die er geschrieben habe, anderer, die er jetzt schreibe, und all sein Wissen, seine Vertrautheit mit den Alten steht ihm zu Gebote; selten aber fliesst ein eigentümlicher Gedanke, eine geistreiche Verknüpfung in den Strom seiner Worte, die im ganzen nur gewöhnliche Irrereden sind." Der

---

1) Vergl. Bd. XIII, S. 494f.

2) Vgl. Reinhard S. 33.

3) Denkwürd. III, 117.

Bedauernswerte hatte auch lichte Augenblicke, und dann war der Verkehr mit ihm, der besonders von Seiten der Studenten lebhaft blieb, selbst interessant, namentlich für diejenigen, welche sich öfter aus Mitleid mit ihm abgaben; ihnen zeigte er sich fügsam wie ein Kind. Der Besucher durfte aber nicht vergessen, ihn möglichst oft mit „Herr Archivrat“ (seinem früheren Titel) anzusprechen, worauf er oft unter tiefen Verbeugungen mit „Eure Heiligkeit“ antwortete.

Die Worte, welche Holder an Luchs im Postwagen richtet, haben teilweise, so wahnsinnig und unverständlich sie scheinen, einen tiefen Sinn. Es ist die einzige Stelle in den Reiseschatten, wo auf die traurige Erniedrigung Deutschlands angespielt wird, wenn Holder ausruft: „O Deutschland, dass du geglättet bist wie der Rücken eines Esels!“, Worte, die zu Kerners Verwunderung von der Censur nicht beanstandet wurden[1]), was in dem damals mit Napoleon verbündeten Württemberg auffällig war. Die französische Censur in den eroberten deutschen Gebieten übte ihr Amt rücksichtslos aus gegenüber den litterarischen Erzeugnissen, worüber Dr. Assur (der spätere Gemahl Rosa Marias) Kerner in einem Briefe aus Hamburg (Nov. 1812)[2]) klagt. Holders Worte in den Reiseschatten: „Von Norden aber wird kommen Nieerhörtes, denn dahin weist das Eisen und sein Geist, die Magnetur“, schienen unserm Dichter damals in Erfüllung zu gehen, wie er an Uhland am 26. Nov. 1812 schreibt. — Die anderen Worte Holders: „O ehrt mir den Metallgeist der Erde, und sein Auge, das Gold! und zerreisst nicht die Glieder und wuchert mit ihnen, ein freches Volk!“ brachten Uhland auf einen Gedanken, wie man das Bild eines Geizigen malen könnte. „Man sollte ihm nämlich zwei Münzen statt Augäpfel einsetzen, so wie wir das im Ochsen [Wirtshaus in Tübingen] probiert haben[3]). „Das Benehmen des in den Turm gesetzten Holders (Reiseschatten III. 2), wie er in der Nacht sich ans Fenstergitter stellt und seinen klagenden Ruf in das Tal erschallen lässt, ist ganz nach der Wirklichkeit gezeichnet. — In der ersten Fassung der Scene, wie Holder sich bei einem Schachspiel glaubt, waren offenbar Verstösse gegen die technischen Ausdrücke des Schach-

[1]) Briefw. I, 154.

[2]) Briefw. I, 343. Die Reiseschatten hatten noch Ende Sept. 1811 in Hamburg „die Censur nicht überstanden.“ (Rosa Maria Varnhagen an Kerner. Varnh. Nachlass [m. 310]. Und als der Verkauf des Werkes dem Buchhändler Perthes in Hambg. schon gestattet war, wurde noch das Exemplar Assurs, das er im Dezember 1811 in seinem Koffer nach Hamburg brachte, confisciert. Assur an Kerner, 20. Dec. 1811 Varnhagens Nachlass [m. 310]). Vgl. Zts. f. d. Phil. XXXI, 270.

[3]) Briefw. I, 39.

spiels. Uhland belehrt den Freund in einem Briefe vom 21. Januar 1810 [1]) über die Fehler, zeigt aber dabei, dass er selbst nicht viel besser bewandert ist (denn er weiss nicht, dass der Ausdruck „einen Bauern schlagen" vorkommt). Aber eine richtige Angabe hat Kerner jedenfalls benützt, wie er selbst schreibt [2]), nämlich den Passus; „Der plötzliche Sprung Holders [durchs Fenster des Wirtshauses] könnte ein Seitensprung sein, da die Springer im Schach auf diese Art springen."

Schreiner. Für den Morgenblattschreiner ist der obenerwähnte Zimmer Modell gestanden. Der biedere Mann aber war von der Rolle, die er in den Reiseschatten spielt, nichts weniger als entzückt. August Mayer berichtet in einem Briefe an seinen Bruder [3]) darüber eine ergötzliche Geschichte, welche auch Schwab auf Grund der Angaben von sicheren Ohrenzeugen als Beitrag zu einem Supplementband der Reiseschatten an Kerner schickte [4]). Der Buchbinder Blifers, der einige Exemplare der Reiseschatten zu binden hatte, gab seinem Freunde Zimmer eines zum Lesen, der sich in dem Morgenblattschreiner erkannte, zumal es dort von ihm heisst, er habe zwei Kinder. Auf Blifers Frage, wie ihm das Buch gefallen habe, antwortete er entrüstet: „Das ist nicht der Mühe wert, dass man es liest; der Esel hätte sollen auf dem Felde schaffen, anstatt ein Buch zu schreiben! Man weiss ja gar nicht, was der Mensch mit der Schmiererei will. Dass er mich darin aufführt, davon will ich ganz schweigen, es ist mir gleichgültig; aber den armen Hölderlin, der sich gar nicht verteidigen kann! Das beweist Aberwitz und einen höchst ungebildeten, unmoralischen Charakter. Wenn ich wollte, so könnte ich ihn ja verklagen und er müsste mir gedruckte Satisfaction geben." Da Zimmer meinte, Kerner könne unmöglich alles von ihm und Hölderlin so genau wissen, sah er August Mayer, welcher in seinem Hause wohnte, für einen Mitarbeiter an und betrachtete ihn seither mit scheelen Augen. Kerner machte das Benehmen Zimmers grossen Spass.

Chemicus. Der Chemicus ist ein Ludwigsburger Original, nämlich Staudenmayer. Kerner fühlte das Unrecht, einen Mann, der ihm so befreundet und ganz harmloser Natur war, eine so lächerliche Rolle spielen zu lassen. Er lässt daher in den Reiseschatten V, 2 den Chemicus von Staudenmayer als seinem Gegner sprechen. Ob damit der Zweck erreicht war, dass dieser sich nicht erkenne, bleibt zweifelhaft, aber jedenfalls war er nicht beleidigt, denn er kam bald nach dem

[1]) Briefw. I, 97.
[2]) Briefw. I, 110.
[3]) Mayer I, 183.
[4]) Briefw. I, 217.

Erscheinen der Dichtung nach Wildbad, um mit Kerner die dortige Quelle zu analysieren[1]). Er war, wie im Bilderbuch (S. 348—50) erzählt wird, zu Marbach geboren, kam aber schon nach Ludwigsburg, als Kerners Vater daselbst noch Oberamtmann war, also in den frühesten Kinderjahren unseres Dichters. Hier lebte er als Privatmann von dem Vermögen, das er sich in Petersburg als Chemiker und Admiralitätsapotheker erworben hatte, und von kleinen chemischen Arbeiten, von denen er nie ruhen konnte, denn er war mit Leib und Seele seinem Fache ergeben. In der russischen Hauptstadt hatte er das Unglück, ein Auge zu verlieren, da ihm ein Tröpfchen einer Metallcomposition, die er zu Lettern goss, in dasselbe gespritzt war. Er war ein Mann von hagerer Gestalt und mittlerer Grösse, mit langgelocktem, früh ergrauten Haar; sein Gesicht trug tiefe Furchen einer im Denken und Arbeiten durchlebten Zeit. Seine Ehe mit einer Livländerin war kinderlos. Dieser Mann hatte manche interessante Entdeckung gemacht, aber er hütete sie ängstlich wie ein Geheimnis. Er zeigte sie seinen näheren Bekannten, aber fragte man ihn um die Bereitung, so lächelte er schalkhaft, aber schwieg. Besonders viel beschäftigte er sich mit der Erzeugung von Surrogaten für allerlei Kolonialwaren (Zucker, Kaffee, Zimmt, Nelken, Chinarinde). Er erzählte dem Knaben Justinus, dessen Vater ihm manchen Dienst erwies, viel von seinen Reisen und tractierte ihn mit seinen Surrogaten. — Sowohl die herrschende Surrogatwut der Zeit als auch die Bestrebungen des Chemikers in dieser Richtung hat Kerner in den Reiseschatten zur Zielscheibe seines Spottes genommen. Am köstlichsten ist die Episode vom Stadtsoldatensurrogat (VIII, 1), worauf ich noch in anderem Zusammenhange zurückkommen werde. — Als Luchs auf seiner Reise nach Grasburg kommt und in den öden Strassen wandelt, springt der Chemikus aus seinem Hause und lädt ihn zu einem Abendessen ein; er preist schon von vornherein seine selbsterfundenen Surrogatspeisen an: gesauerstoffte Haselnussstaudenfaser für Hasenfleisch, Reissuppe aus Ameiseneiern, Champagner aus luftsaurer Eselsmilch, Das ganze Haus bis in seine Details besteht aus Surrogaten. So sind die Fenstervorhänge aus gebleichten Wespennestern und die Fensterscheiben und Gläser noch härter gemachtes hartes Brunnenwasser von Grasburg (V, 2). Jean Paul mag vielleicht diese Stelle vorgeschwebt sein, als er die Scene von dem magnetischen Mittagessen schrieb. (Komet; Hempel, XXVII—XXIX, S. 193).

Zu der so ergötzlichen Scene, wie Haselhuhn und der Chemikus auf dem Judengaule dahergesprengt kommen, und wie der Chemikus

---

[1]) Briefw. I, 214, 219; Reinhard S. 33.

mit seinen langen, dürren Beinen unter dem Bauche des Pferdes einen förmlichen Knopf gemacht hat, scheint Kerner folgende Jugenderinnerung vorgeschwebt zu sein[1]). Als sein Vater in Maulbronn Oberamtmann war, lieh sich Prof. Maier, der an der Klosterschule angestellt war, öfter ein Pferd aus, welches das Rauschen des Papieres nicht vertragen konnte. Als er einmal in Gesellschaft des jungen Kerner reitend ahnungslos die Zeitung herausnahm, wurde es scheu. „Der Professor klemmte seine kurzen Füsse wie Krebsscheeren in den Gaul ein und schrie mit verzweifelter Stimme: „Holet den Gaul ein!“ Das Pferd rannte mit ihm durch das Tor.“ Kerners Pferd folgte nach. „Man glaubte, es kommen zwei Feuerreiter, alles sah aus den Fenstern und sprang herbei . . . . . Der Professor hatte sich convulsivisch auf dem Pferde erhalten, wurde aber totenbleich und fast besinnungslos von demselben herabgenommen.“ Ganz ähnlich die angeführte Scene der Dichtung.

Haselhuhn. Hatte Kerner schon Bedenken, Staudenmayer kenntlich in seinem Werke erscheinen zu lassen, umsomehr galt dies von seinem Lehrer Karl Phil. Conz, der in Haselhuhn gezeichnet ist. Er hatte eigentlich Kerners Lebensglück gegründet, indem er ihm den Besuch der Universität ermöglichte, und blieb immer sein Gönner und Woltäter. In den Briefen der Freunde führt er den Spitznamen Goldfasan, und dieser stand auch ursprünglich in den Schattenbriefen. Zu bewirken, dass Conz sich nicht erkenne, machte unserem Dichter viel Kopfzerbrechen, zumal man schon lange vor dem Erscheinen der Reiseschatten in ganz Tübingen gemunkelt zu haben scheint, dass Kerner darin alle ihm bekannten Personen aufführen werde[2]). „Wie ich es mit C[onz] wegen des Goldfasans mache, weiss ich nicht, es ist ein verdammter Streich“, schreibt er Febr. 1810 an Uhland[3]). Endlich findet er den Ausweg, den er hocherfreut seinem Freunde mitteilt[4]). Er machte nämlich aus dem Poeten Goldfasan einen Poeten und Antiquarius Haselhuhn, damit man glaubte, es sei der Antiquar Haselmeier in Tübingen, der sich auch dichterisch versuchte. Deswegen erzählte er auch später Conz, Haselmeier habe an die Nord. Miscellen Gedichte eingesendet, die man aber nicht angenommen[5]). Merkwürdig ist, dass Uhland auf die Beziehung Haselhuhn-Haselmeier nicht kam und daher die Änderung Kerners nicht verstand[6]). Hermann Fischer hat sie, ohne von dem

[1]) Bilderbuch S. 155.
[2]) Briefw. I, 136.
[3]) Briefw. I, 111.
[4]) Briefw. I, 140.
[5]) Briefw. I, 144.
[6]) Briefw. I, 141.

Briefmaterial Kenntnis zu haben, richtig erkannt[1]). — Kerner wollte auch nicht, dass Conz die Schattenbriefe gezeigt würden, denn er hatte vor, ihn anzulügen und ihm allerlei davon zu berichten, sodass er glaube, es sei ein poetisches Tagebuch[2]). Als ihm Uhland doch den Eginhard zeigte, schrieb er das letzte Blatt besonders ab, weil es noch einen Teil der Scenen mit Goldfasan enthielt[3]). Conz scheint sich, eine arglose Natur wie er war, wirklich nicht erkannt zu haben, denn er dankte Kerner für das übersandte Exemplar der Reiseschatten und knüpfte daran allerhand aesthetische Betrachtungen[4]).

K. Ph. Conz[5]), geboren 1762 zu Lorch, ein Jugendgespiele Schillers, war seit 1798 Diaconus in Ludwigsburg. Er nahm sich bald des Knaben Justinus an, als er 1799 mit seiner Mutter nach des Vaters Tode von Maulbronn in seinen Geburtsort zurückkam. Er kümmerte sich um dessen Unterricht, namentlich in den Sprachen, und liess ihn für den Konfirmationsunterricht religiöse Aufsätze ausarbeiten, bei denen es ihm übrigens mehr um den Stil als um den Inhalt zu tun war. Auch die ersten dichterischen Versuche liess er sich regelmässig zeigen. Als Prediger hatte der seelengute und naive Mann den Fehler, dass er sehr undeutlich sprach; er sprach auch im allgemeinen sehr ungern, weil er seine Pfeife dazu aus dem Munde geben musste. Seine Schwerfälligkeit, sein ungünstiges Organ, sein angeborenes Phlegma stand auch seiner späteren Tätigkeit an der Universität hemmend entgegen. Folgende Schilderung von Conz' Persönlichkeit durch Gustav Schwab[6]) zeigt, wie trefflich Conz im Goldfasan copiert ist: „Viele Männer unseres Schwabenlandes von mittlerem Alter erinnern sich von ihren Studentenjahren her recht wohl eines mit Fett gepolsterten Kopfes, dem die Wangen zu Mund und Augen kaum Platz liessen. Der ganze dicke Leib rührte sich nur schwerfällig, und die Lippen brachten in Gesellschaft oder auf dem Katheder Töne hervor, die sich nur mit Mühe zum Artikulierten steigerten. Aber wenn der Mann ins Feuer kam, und die blauen Augen zu leuchten begannen, so lösten sich die Worte allmählich verständlicher von seiner sich überschlagenden Zunge." Ganz dazu stimmt es, wenn es von einem Vortrag Conzens über einen von ihm recensierten Roman

[1]) Beiträge S. 65.
[2]) Briefw. I, 117.
[3]) Briefw. I, 110.
[4]) Rümelin III.
[5]) Vgl. Bilderbuch S. 284, 297 ff.
[6]) Schillers Leben, Stuttg. 1840 S. 462.

während der Postwagenfahrt heisst: „Da sein Vortrag nicht sehr leidenschaftlich gewesen, so sei die übrige Gesellschaft in ihren Verhandlungen dadurch so wenig gestört worden als durch das beständige sanfte Knarren der Wagenräder.“ Ein mitfahrender Pfarrer hielt ihn für einen Bauchredner, weil während seiner Erzählung kaum eine Öffnung seines Mundes bemerkbar war[1]). — Conz' Element, in dem er lebte und webte, war die Philologie. Seiner Gedankenwelt war er immer so hingegeben, dass er manchmal an den einen Fuss einen Schuh, an den andern einen Stiefel anzog. — In religiöser Hinsicht schien er nur den Glauben seiner römischen und griechischen Classiker zu haben, und erst am Abend seines Lebens sah man ihn immer mit dem griechischen Neuen Testament in seinem Garten spazieren gehen, während früher Ovid und Ankarlon sein Vademecum waren.

Conz lebte im Grunde genommen täglich denselben Konflikt durch, an dem der arme Hölderlin zu Grunde ging, den Zwiespalt zwischen der idealen und wirklichen Welt, nur dass er bei ihm zu keiner tragischen Katastrophe führte. Da er nur in seiner litterarischen Welt zu Hause war, in der gemeinen aber ein Fremdling, und alle Menschen für so gut und kindlich hielt, wie er selbst war, so musste er sich fortwährend in dieser seiner Meinung getäuscht sehen. — Was seine Stellung als Dichter anbelangt, so gehörte er zu den Anhängern der alten Richtung[2]). Doch spielte er in dem Kampfe zwischen alter und neuer Poesie die geringste Rolle, zunächst schon deshalb, weil seine Natur sich zu allem eher eignete als zur Polemik. Dann aber stand er mit seinen Ansichten den Romantikern nicht gerade schroff gegenüber. Hat er auch gelegentlich ein Wörtchen gegen die Romantik fallen gelassen, so hat er andererseits das von Voss und seinen Anhängern so verdammte Sonett nicht verschmäht, ja sich sogar an Kerners Almanach f. 1812 beteiligt. Conz ist als Lyriker nicht unbedeutend; er besass ein an den Alten fein ausgebildetes Formtalent, das ihn später auch zu vielen Uebersetzungsarbeiten aus dem Griechischen führte. Seiner litteraturgeschichtlichen Stellung nach also kann man ihn als gutmeinenden, freilich deshalb von beiden Parteien bespöttelten Vermittler zwischen Classicisten und Romantikern betrachten.

Als Conz 1804 zum Professor der classischen Sprachen an der Universität Tübingen ernannt worden war, zog er bald seinen Schützling

[1]) Briefw. I, 37.

[2]) Vgl. Varnhagen, Denkwürd. III, 121 ff.; Fischer, Beitr. S. 49 f.

nach sich. Er beruhigte die Mutter, die nach dem Tode des Gemahls von einem kleinen Vermögen nur allzu bescheiden leben musste, über die Kosten des Studiums. Er verschaffte Kerner einen Stiftplatz im Neuen Bau und rettete ihn so vor dem Lose — Zuckerbäcker zu werden.

Pfarrer. Hinter dem Pfarrer, der an Holder so salbungsvolle Worte richtet, ist keine bestimmte Person aus Kerners Bekanntenkreis zu suchen. Der Pfarrer ist also nicht auf Haug auszudeuten, wie Müller im Briefwechsel vermutet[1]). Haug hat sich auch darin gar nicht getroffen gefühlt, sondern glaubte sich in dem noch zu besprechenden weissen Mann gezeichnet. Wohl aber liegt auch dieser Figur sowie der ganzen Postwagenfahrt ein wirkliches Reiseerlebnis zugrunde, was wir aus einem langen Briefe Uhlands vom 11. April 1809[2]) ersehen. Dieser erzählt darin in äusserst humorvoller Weise, er habe auf einem Spaziergang im Walde den Pfarrer getroffen, der mit Kerner und Conz in der Diligence von Reutlingen weg gefahren war. Der Pfarrer berichtete Uhland nun, wie er zu seinem grössten Kummer vom Morgenblattfeste (siehe unten) sei abgewiesen worden, weil er mit ungepudertem Haar erschienen, während die übrigen Gäste sogar im Gesichte gepudert gewesen wären. Auf der Fahrt dahin habe er einen wahnsinnigen Neupoeten getroffen (Kerner); von Hölderlin wollte er nichts wissen, er fand darin bloss ein Spiel von des Neupoeten Fantasie. Aus den verwirrten Reden habe er den Zusammenhang sich gebildet, dass der Neupoet im Tübinger Klinikum an der Wut der neuen Poesie krank gelegen, nunmehr aber als incurabel in das Irrenhaus von Ludwigsburg transportiert werde, wobei Conz als Führer fungiere. Ferner habe der verrückte Neupoet häufig einen kleinen Korkzieher an den Mund gelegt [d. i. eine Maultrommel] und wunderliche Töne hervorgebracht, was der Chemiker so erklärt habe, dass damit gewisse innere Stöpsel gehoben würden, um den Sauerstoff des Wahnsinns herauszupumpen. Der Pastor teilte auch einige Ausserungen des Schreiners mit, so dass derselbe, sonst ein erklärter Gegner Tiecks, der Stelle des Zerbino nicht

[1]) I, 41 Fussnote. Übrigens ist die Anm. des Herausgebers ganz unverständlich. Er commentiert: „Auch scheint mir die Stelle: ‚Hier gaben sich nun der Pfarrer u. der Schreiber (sic!) auch als Mitglieder des schmeck. Wurms zu erkennen' (Reiseschatt. I, 4) auf Haug und Reinbeck zu gehen." 1. ist von einem Schreiber nicht die Rede und 2. hat doch Reinbeck nichts mit dem Schreiner zu tun (falls hier ein Druckfehler vorliegt).

[2]) Briefw. I, 34 ff.

seinen Beifall versagen könne, worin sich Tische und Stühle freuen, dass sie aus dem rohen Naturzustande grüner Bäume nunmehr zu nützlichen Mitgliedern der Gesellschaft gebildet worden, welches Verdienst natürlich den Schreinern zukomme. „Des Pastors Namen“, schreibt Uhland zum Schluss, „erfuhr ich nicht, weil er sich nur mit den Anfangsbuchstaben angab, unter denen er im Morgenblatte aufzutreten pflegte“. Nun ist ja klar, dass dieser Brief Uhlands weit mehr Dichtung als Wahrheit enthält und ein sehr gelungenes Pendant zu den Postwagenscenen in den Reiseschatten ist. Aber so viel ist daraus zu entnehmen, dass Kerner auf seiner wirklichen Postwagenfahrt eine Situation traf, die ihn zur poetischen Benützung anregte. War also auch tatsächlich ein Pfarrer seine Reisegesellschaft, so scheint mir doch die Figur des Pfarrers in den Reiseschatten typisch zu sein. Und wenn die Anm. des Dichters zu I, 4 (in der 1. Auflage): „Unter den Schattenbildern, . . . so ich mit dem Namen Plattisten, Redakteur des schmeckenden Wurms, der Zeitung für Moralität u. s. w. bezeichne, verstehe ich nicht etwa die Herausgeber einer bestimmten Zeitschrift, sondern der Platten Volk von Hamburg bis Schwaben“ ein absichtliches Versteckenspielen ist, um von näherer Ausdeutung abzulenken, so mag sie gerade in Bezug auf den Pfarrer richtig sein. Eine ebenso typische Parallelgestalt tritt später in der Dichtung auf, (III, 10, IV, 4, VI, 2, 9—11) in einem anderen Pfarrer, der in einer Kutsche daherfährt, welche einem Gartenhaus gleicht. (Als Modell zu derselben dürfte Kerner die alte Prälaturkutsche in Maulbronn vorgeschwebt sein[1]), die sich von Prälat zu Prälat forterbte und die Grösse eines Gartenhauses hatte, ein für die Kinder sehr merkwürdiges Monstrum). Er ist mit glänzendem, ganz Jean Paulischen Humor gezeichnet und dient zugleich als sehr wirksame Contrastfigur. Der Dichter betont bei ihm namentlich den Zug des Hochmuts neben dem starken körperlichen Moment (er spricht fortwährend nur vom Essen) und lässt ihn so keine beneidenswerte Rolle, gegenüber dem ganz vergeistigten, demütigen Kapuzinerbruder spielen welchem er seine eigenen Ansichten über die innige Hingabe des Menschen an die Natur in den Mund legt. Auf diesen Mönch werde ich noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Eine dritte rationalistische Pastorengestalt hat der Dichter in dem Badeprediger im Bärenhäuter im Salzbade geschaffen; hier steht dem nüchternen Geistlichen der von den romantischen Idealen begeisterte

[1]) Bilderbuch S. 187.

junge Dichter Otto gegenüber, mit welchem jener beständig in Konflikt kommt. Der Badeprediger will die Wunder, die der Bärenhäuter mit Hilfe des Teufels verrichtet, auf ganz platte, natürliche Weise erklären und nennt es ungebildet, an den Teufel und an Gespenster zu glauben.

Popanz. Unter Popanz ist der Verleger des Morgenblattes, Cotta, verstanden. Popanz bedeutet eine vermummte Schreckgestalt und als solche führt ihn der Dichter auch vor. Er ist der Schrecken der Autoren, denn er hat ihre Existenz in der Hand. Den Zug, dass der Verleger die Autoren tyrannisch behandelt und sie aussaugt, hat Kerner in einer späteren Stelle der Reiseschatten (II, 5) gegeisselt, welche mir ebenfalls auf Cotta zu gehen scheint. In einer Schenke giebt nämlich ein Mann vor, er habe zwei Hasen, die er schreiben gelehrt habe. Als er nun aufgefordert wird, das Kunststück zu zeigen, schlägt er den Tieren ein Band um den Hals, setzt sie auf einen Bogen Papier, und zieht am Bande so fest, dass die Hasen die Zungen herausstrecken und mit den Füssen auf dem Papiere hin und her zu fahren beginnen. Als die Gäste entrüstet auf ihn losstürzen, verschwindet er mit der Bemerkung: „Die Hasen sind mein Gut, ich bin ihr Verleger". Als speculativen Geschäftsmann, der andere Personen zu seinem Vorteil ausbeutet, stellte den Verleger Cotta auch Clemens Brentano in der „Geschichte des ersten Bärenhäuters" (in der Tröst Einsamkeit) dar. Er trägt dort den Namen Messalinus [1]) Cotta (nach Plinius nat. hist. X, 27) und ist Herausgeber der „Zeitschrift vom süssen, breiten Gänsefuss" [2]), worunter natürlich das Morgenblatt gemeint ist.

Gegenüber den Plattisten benimmt sich Popanz in den Reiseschatten sehr herablassend; es heisst von ihm (I, 7): „Er machte den Plattisten sehr freundschaftlich den Vorschlag, mit ihm zu Fusse zu gehen, heimlich aber wollte er bloss von ihnen getragen sein". Welchen grossen Einfluss Cotta gehabt haben muss, ist aus einer Stelle eines Briefes zu

---

[1]) Zu dem Worte Musalinus (Briefw. I, 40) setzte Dr. Müller ein Fragezeichen. Das Wort ist natürlich nichts anderes als eine Anspielung auf Messalinus Cotta, wenn es nicht gar aus Messalinus verlesen ist (bei Kerners Schrift nicht unmöglich). Müller scheint überhaupt die ganze Tradition der Bärenhäutersage nicht zu kennen, denn er merkt zu Briefw. I, 123 an: „[Bärenhäuter ist], wie es scheint, der Spitzname eines Freundes." Das mag ja richtig sein. Aber dann heisst es weiter höchst befremdlich: „Vermutlich hat von ihm der Titelheld von Kerners Bärenhäuter im Salzbade den Namen" (!)

[2]) Vgl. Briefw. I, 252: „Die Plattistencocarde ist eine Gänsefeder." (Kerner an Uhland).

entnehmen, den Schwab am 16. December 1810 an Kerner schrieb[1]): „Wie freut es mich, dass Braun sich von der Furcht vor dem Popanz nicht hat abschrecken lassen, das Wunderkind [die Reiseschatten] ohne Exorcismus (ich meine ohne Kastration der schmeckenden Wurmstellen) typographisch zu taufen". Den Namen Popanz als eine satirische Bezeichnung hat Kerner wohl aus Tiecks Gestiefeltem Kater herübergenommen, wo der Zauberer, der verschiedene Gestalten annehmen kann, unter diesem Namen eingeführt wird.

Varnhagen schildert uns seinen ersten Besuch bei Cotta, den er nach seiner Ankunft in Tübingen, mit einem Empfehlungsschreiben ausgerüstet, anfangs November 1808 machte[2]). Er giebt zunächst seiner Verwunderung über das winzige Lädchen Ausdruck, in dem die so berühmte Buchhandlung untergebracht war. Man führte ihn hinauf zum Herrn Doctor (wie er immer tituliert wurde, denn er war vor Uebernahme des Geschäftes Jurist). „Cotta trat ein, ein hagerer, ältlicher Mann, lebhaft, geschmeidig, in eckigen Manieren, in schwäbischer Gemächlichkeit rasch; er war prompt, artig und meinen Wünschen zuvorkommend!" Bei einem zweiten Besuche sprach Varnhagen mit ihm über die Litteratur, und da stimmt es nicht ganz zu den Ausfällen der Romantiker, wenn es von ihm heisst: „Wie klug spricht er über Litteratur! wie fein und tüchtig ist sein Urteil, wie erkennt er die Talente, wie genau weiss er anzugeben, wo und wie jedes im Publikum Anklang und Erfolg finden kann .... So vortrefflich er die buchhändlerischen Interessen versteht, so sind sie ihm doch gar nicht das höchste; er hat sein eigenes Urteil, seinen eigenen Geschmack, ... gegen die neue Schule war er ergrimmt, und von Görres, Achim v. Arnim und Clemens Brentano, die in Heidelberg durch die Einsiedlerzeitung ihm übel mitspielen, durfte man nicht reden, ohne dass er die Augenbraunen heftig zusammenzog und seine Kämpfer Haug und Weisser gegen sie anrief." Kerner muss schon in seiner Tübinger Studentenzeit seinen litterarischen Gegnern allerhand Streiche gespielt haben, denn Varnhagen schreibt an einer andern Stelle[3]): „Da er [Kerner] es mit der Einsiedlerzeitung hält, so hat er deren Gegner, die Herausgeber des Morgenblattes, und Cotta'n selbst durch manchen launigen Einfall geärgert."

Damon. Der alte Poet Damon ist J. H. Voss. Dieser war 1805 einem Rufe an die Universität Heidelberg gefolgt, wo er sich zum Leid-

[1]) Briefw. I, 163.
[2]) Denkwürd. III, 89 f.
[3]) Denkwürd. III, 98.

wesen der Romantiker fest einnistete [1]). 1807 wurde auch sein Sohn Heinrich Professor daselbst. Die Sache mit dem Polypen in der Nase soll von Kerner angeblich frei erfunden worden sein und sich später als wahr herausgestellt haben [2]). Folgende Stelle aber in dem schon erwähnten, Briefe Kerners an Varnhagen, Tübingen, Frühjahr 1809 lässt daran zweifeln. „Hänt Se au schon ghört dass dar Voss an Polipa in dar Nasse hat? Das Ding ist doch verfluacht! s' Morgablatt sächt nechs dervohn aber s' ist gwiass wohr! Wenn der Polyp a romantisch Zwergle wär, oder so a Galgamänle, oder a Alraunwurzel! oder wenn der Cotta den Polypa im Steindruck that am Morgablatt beylega, und der Hök (der Aushöcker) oder der Böttiger ihn beschriba thât! Wenn's a romantisch Zwergle wär das am der Brentano oder der Goerres amol listigar Weis applicirt! oder a Stuahlzäpfle! s' wär doch närrisch; oder geihts im griachischa au so was? oder ist's a Fuass von ana neua Versart! a Vielfuass! (Bratfleisch, Grünbaum, Bachbeka)“. Kerner machte am 21. April 1809 Haug in Stuttgart einen Besuch. Dieser erzählte ihm zu seinem grössten Erstaunen, dass er Voss erwartet habe, aber statt seiner sei nur sein Sohn gekommen, denn der Vater habe sich wegen eines Polypen in der Nase operieren lassen. Die Anspielung auf die Krankheit Vossens hat den besonderen Grimm des Morgenblattrecensenten hervorgerufen. „Der Schattenmacher ergiesst seinen Kärrnerwitz u. a. auch gegen einen unserer ersten Dichter, u. zw. bespöttelt er nicht die Schriften desselben, sondern eine (im Organismus entstandene) Krankheit, welche vor einigen Jahren das Leben dieses so trefflichen Mannes bedrohte. So etwas nennt man gemeine Gassenbüberei, wie sie auch nur aus einem tiefen romantischen Gemüte hervorgehen kann.“

Das obenerwähnte Maienfest ist eine Persiflage auf ein Fest, welches die Mitarbeiter des Morgenblattes am 1. Mai 1808 am Oesterberge veranstalteten. Doch ist der diesbezügliche Brief Uhlands an Kerner [3]) ebenfalls in einem hyperbolischen, persiflierenden Tone geschrieben, dass man nicht herausbekommen kann, was an diesem Maienfeste eigentlich Wahres sei.

Weisser Mann. Viel Spott ergiesst sich in den Reiseschatten auch über D. F. Weisser, der als weisser Mann aufs Korn genommen wird. Luchs trifft auf der Fahrt nach Nürnberg im Postwagen einen sonder-

[1]) Vgl. Pfaff a. a. O.
[2]) Briefw. I, 40.
[3]) Briefw. I, 19.

baren Menschen, der ein leidenschaftlicher Liebhaber von allem Weissen ist. Er trägt einen weissen Mantel, ist gepudert und hat um den Hals ein Zuckerglas hängen, in dem weisse Mäuse sind. Der Reisegefährte Hans Flügel, Virtuos im Spiel auf Gänsegurgeln, umarmt ihn in freundschaftlicher Anwandlung und zerbricht dabei das Zuckerglas. Der weisse Mann wird fast ohnmächtig, als er seine geliebten Tiere allenthalben in die Felder entspringen sieht. — Er ist auch ein leidenschaftlicher Recitator. Die Manuscripte hat er in den Stiefeln stecken, im rechten die Trauerspiele, im linken die Lustspiele. Bei einem Wasserfall deklamiert er etwas, aber Flügel und Luchs verstehen kein Wort (IX, 5—7). Nach dem Concerte Flügels will er wieder als Deklamator hervortreten, wird aber durch Tumultscenen daran verhindert (X, 4). Auch ein drittes Mal wird er um seine Hoffnung betrogen; denn als er einem Grafen im Gasthaus den Gang nach dem Eisenhammer recitieren will, kommt ihm der Gaukler Felix zuvor und singt die Volksballade vom Grafen und der Magd. An diesem Gedicht übt er dann die wütendste Kritik und macht heftige Ausfälle gegen die Romantiker, die solchen Schund so hoch schätzten und die unmoralischen Lieder von Handwerksburschen und anderm Lottergesindel sammelten. Zwei Schmiede, darüber beleidigt, tragen ihn zur Tür hinaus, um ihn, wie sie sagen, zu beschlagen, denn er sei ein Ross. Er aber deklamiert ihnen in heller Angst den „Gang nach dem Eisenhammer“ vor, um sie zu rühren wie einst Arion seine Mörder. Der Wirt erzählt hierauf, der Mann sei früher Perrückenmacher gewesen, habe aber beim Anblick der ersten Titusköpfe vor Schrecken eine Hirnlähmung erhalten und sich nun auf das Deklamieren und Recensieren verlegt (XI, 2—5). — Zu der Verspottung Weissers als „weisser Mann“ gab natürlich der Name Anlass; Uhland ruft ihm in dem Gedichte „Bekehrung zum Sonett“ (1814) (Fränkel I, 106) zu:

„Du reines Hermelin der alten Schule,
Wie hast du nun dein weisses Fell besudelt!“

Gegen diesen Mann hatten die jungen schwäbischen Romantiker besonders viel auf dem Herzen, denn er war der erbitterste und galligste Vertreter der alten Richtung. Weissers langes Leben war von höchster Monotonie[1]. Er lebte in seiner Vaterstadt Stuttgart als Finanzbeamter und fand Zeit zu ausgebreiteter litterarischer Tätigkeit. Er begann mit Balladen im Bänkelsängerton Bürgers, dann folgten Satiren, Aphorismen, orientalische Märchen in Wielands Art und Lustspiele. Seine Bedeutung

[1]) Vgl. Fischer, Beitr. S. 53 ff.

als Dichter liegt im Epigramm, um das er sich namentlich durch die mit Haug gemeinschaftlich herausgegebene „Epigrammatische Anthologie" (als Gegenstück zu Matthissons „Lyrischer Anthologie") verdient machte. Seine prosaisch verständige, moralisch lehrhafte Natur spricht aus allen seinen Dichtungen. Er besass beissenden Witz, aber keinen Humor. Von seiner Sendung als souveräner Geschmacksrichter überzeugt, überschüttete er die Gegner mit der Lauge seines Spottes, konnte sich aber nie nur einigermassen zur Objektivität aufschwingen. Wenn dieser Mann nun im Jahre 1808 den Satz drucken liess, „hätten wir lauter Schriftsteller wie Wieland, Möser, Thümmel, Klinger, Engel, Gotter und einige wenige andere, das Ausland würde aufhören zu leugnen, dass auch die Deutschen eine Litteratur besitzen!", so ist daraus drastisch zu ersehen, dass er wohl der Bedeutung des „Wunderhorns" nicht gerecht werden konnte.

Im Mittelpunkt der Satire in den Reiseschatten steht die Scene im Wirtshaus, als Felix die Ballade vom Grafen und der Magd vorträgt. Der weisse Mann demonstriert dann an ein paar sehr ergötzliche Proben, wie dieses abscheuliche Lied einer gänzlichen Umarbeitung bedürfe. Dieselben sind ganz im Tone der Bänkelsängerballaden von Bürger[1]) gehalten, gespickt mit einigen, Schiller nachgeleierten Frasen. Die sich daran schliessende Kritik zeigt die Hauptangriffspunkte der Classicisten gegen die Romantiker. „Bearbeitet muss alles sein, gefeilt, gefeilt!" Das erinnert lebhaft an eine Briefstelle[2]) (Kerner an Uhland, März 1809 aus Stuttgart), wo es von dem auf dem Wege nach Stuttgart gedichteten „Wohlauf noch getrunken" heisst: „Da vergass ich, dass es noch nicht gefeilt war, und gab es vor den zehn Jahren der Feilung (Fäulung) in die Welt hinaus." „Was spanisch! was italienisch, was altdeutsch!" meint der weisse Mann weiter, „verstünden die Herrn erst neudeutsch, den Adelung und die Grammatik. Nur durch die Sprache der Griechen und Römer kann man deutsch lernen." Man sieht, es ist die Verspottung der verzopften Sprachauffassung, deren Tonangeber im vorigen Jahrhundert Adelung war. Das Altdeutsche wurde mit Verkennung der historischen Entwicklung als roher Auswuchs des Deutschen betrachtet, die deutsche Grammatik in die Formen der lateinischen Syntax gepresst. Der folgende Satz: „Solche Herren können wohl auch einen Lorbeerkranz erhalten: aber nur aus der Hand eines Pfalzgrafen" ist der Kritik Weissers über den Seckendorff'schen Musenalmanach für 1807[3]) entlehnt.

---

[1]) Briefw. I, 223.
[2]) Briefw. I, 30.
[3]) Morgenblatt vom 13. Januar 1807.

Da vom weissen Manne gegen die Volksballade Schillers „Gang nach dem Eisenhammer“ ausgespielt wird, so setzte Kerner die Note unter den Text: „Der lieben Dummheit muss hier bemerkt werden, dass dies ein Scherz, wenn sie weiss, was ein Scherz ist, kein Schimpf gegen Schiller sei.“ Diese Anmerkung ist ein Citat ohne Quellenangabe aus dem Wunderhorn, wo sie ein altes Schimpfduett zwischen dem Schneider Don Geishaar und dem Müller Don Mahlmehl einleitet, das Armin oder Brentano in Anspielung auf Schillers Braut von Messina „Die feindlichen Brüder“ überschrieben hatte [1]).

Die Hiebe, welche Kerner ausgeteilt hatte, sassen tief. Schon im Morgenblatt vom 28. Mai 1811 machte Weisser in einem „Herzensergiessungen“ überschriebenen Artikel seiner kochenden Wut Luft. Da heisst es u. a.: „Vielleicht wäre das Unglück nicht so gross, wenn plötzlich alle Poeten durch eine Pest von der Erde weggerafft würden. Man könnte sich über den Verlust der wenigen guten damit trösten, dass man zugleich von der zahllosen Menge der schlechten befreit würde.“ Oder: „Leider ist es wahr, dass Deutschland durch seine Seher, Propheten und Geisterbeschwörer, die den grossen Karfunkel gefunden haben und das Unendliche mit den Händen greifen, den Namen des Tollhauses von Europa verdient; aber warum verwandelt man dieses Tollhaus nicht in ein Zuchthaus, in welchem die Tollen tüchtig Wolle spinnen müssen? . . . . Statt dass man sonst die Hexen verbrannte, bedauern in unsern Tagen einige der tiefsinnigsten Köpfe nichts mehr, als dass sie nicht diejenigen verbrennen dürfen, die nicht mit ihnen an Hexen und Gespenster glauben!“ Dem Angeführten gegenüber klingt eine Aeusserung Weissers gegen den Bibliothekar Weckherlin in Stuttgart [2]) merkwürdig. „Die Geschichte mit der Diligence, Popanz etc. verstehe er gar nicht; als Satire sollte das Werk wenigstens handgreiflicher und deutlicher sein“. Nun die Satire war doch deutlich genug, und Weisser, der hier den Unwissenden spielt, wird sie wohl verstanden haben. Kernern machte die Wut Weissers einen Hauptspass. In einem Briefe an Varnhagen aus Wildbad vom 16. Mai 1811 [3]) sendet er diesem Auszüge aus den „Herzensergiessungen“

[1]) Wunderhorn II, 353. Auf dieses Stück des Wunderhorn bezieht sich auch die Stelle im 2. Nachtblatt Uhlands (Fränkel I, 477): „. . . Die eifersüchtigen Handwerker halten von verschiedenen Nachen aus gegen einander Schifferstechen mit spitzigen Spottgedichten, wie Don Geishaar und Don Mahlmehl.“ Fränkel bemerkt hierzu es sei nicht klar, wohin diese Namen zielen und vermutet einen Wormser Localwitz dahinter (weil vorher von Wormser Bürgern die Rede ist).

[2]) Briefw. I, 224.

[3]) Varnh. Nachlass [m. 72].

und bemerkt dabei: „Die Morgenblättler sind durch meine Reiseschatten gänzlich wütend gemacht, nicht anders als die angeschossenen Büffel." Im weissen Manne glaubte sich Haug gezeichnet [1]) u. zw. wahrscheinlich deshalb, weil er selbst sich mit Bearbeitungen von Volksliedern in ähnlichem Stile, wie der weisse Mann die Ballade umgestaltet verlangt, beschäftigte, was durch einen Brief Uhlands vom 29. April 1813 [2]) bestätigt wird. Gustav Schwab schreibt am 9. Juli 1811 an Kerner [3]): „Haug, als er die Travestation des Volksliedes durch den weissen Mann à la Bürger las, sagte er in gutmütigem Tone: ‚Ja was! Das könnte jetzt z. B. auf mich gehen! Aber du lieber Gott! Man kann das alte Zeug doch nicht stehen lassen, wie es ist!'" Auf Weisser oder Haug bezieht sich der Spott über den Verfasser einer „Sonettenfalle und Assonanzhechel" (Reiseschatt. II, 8), denn beide Männer waren ja die eifrigsten Kämpfer gegen die Sonettform [4]). — Weisser ist von Kerner öfter aufs Korn genommen worden und auch von Uhland nicht verschont geblieben. Im „Deutschen Dichterwald" (1813) erschienen vier polemische Gedichte, mit „Spindelmann der Recensent" gezeichnet, einem Namen, den Weisser im Tübinger Freundeskreise führte. Die zwei Gedichte Uhlands heissen: „Der Recensent" (Fränkel I, 114, Glossen No. 1) und „Das Frühlingslied des Recensenten" (Fränkel I, 35, Frühlingslied No. 8), die Kerners: „Kritik der Gegend" (Ausgew. Werke I, 164) und „Recension von A. W. Schlegels Gedichten". Auf Weisser geht es auch, wenn Uhland im „Märchen" (ebenfalls im Dichterwald; Fränkel I 277) den Prinzen vom Spindelmann warnen lässt:

„Romantische Menschenfresser
Hausen auf jenem Schloss,
Die mit barbarischem Messer
Abschlachten Klein und Gross." [5])

dazu kommt noch „Die Bekehrung zum Sonett" (Fränkel I, 106) (1814) und die „Romanze vom Recensenten" (Fränkel I, 170) (1815.)

Diese Recension der Reiseschatten im Morgenblatt ist allem Anscheine nach nicht von Weisser, sondern wahrscheinlich von Alois Schreiber in Heidelberg. Die Recension kam selbst Haug zu grob vor und er äusserte gegen Uhland [6]), dass er sie gerne verhindert hätte, wenn er zur Redaction

[1]) Über Haug vgl. Fischer, Beitr. S. 79—99.
[2]) Briefw. I, 361.
[3]) Briefw. I, 223.
[4]) Pfaff, Welti a. a. O.
[5]) Vgl. Notter, Lud. Uhland, sein Leben u. seine Dichtungen, Stuttg. 1863, S. 164.
[6]) Briefw. I, 224.

der Uebersichten, welche von der des Morgenblattes verschieden sei, etwas zu sagen hätte. Da Uhland die Manier Schreibers zu wenig kannte, so konnte er auch nicht entscheiden, ob Haug dies nicht etwa gesagt habe, um den Verdacht von einem Näheren abzuwenden, obwohl der Streit für den Poeten Damon auf Heidelberger Ursprung weisen konnte. Uebrigens äusserte er sich Haug gegenüber sehr derb über die Sache. Auch H. Köstlin sprach mit Haug in dieser Angelegenheit. Er schreibt darüber in einem Briefe an Uhland am 6. Aug. 1811 [1]: „Die giftige und wütige Ejaculation auf den Schattenspieler Luchs ist, ich weiss nicht aus welchem Kopfe des hundertköpfigen, schmälenden Wurms gequollen; entweder aus Heidelberg (wie Haug mir einmal sagte), oder vielleicht aus dem Herrn Cotta grimmigen Andenkens. Ich sagte dem Haug, das wäre es ja gerade, was man gern sehe, wenn jene Menschen recht wütig werden.“ In der Recension heisst es: „Der Verfasser hat einige Anlage zum Hanswurst, doch ist sie noch nicht gehörig ausgebildet und er scheint auch in sich selbst noch nicht klar genug über seine Bestimmung; darum möchten wir ihm rathen, mit Aufmerksamkeit einige alte Plattisten zu lesen, Horaz, Juvenal, Lucian u. s. w. . . . . . Dass der Verfasser noch jung ist, ergiebt sich daraus, weil er immer dem Leser vorlacht! Dies ist eine Unart, die er sich abgewöhnen lassen muss. Mitlachen darf er wohl. Das Nachlachen wird auch nicht ausbleiben, nur dürfte es schwerlich an Verfasser und Verleger der Reiseschatten kommen.“ Heute ist das Nachlachen über diese Recension, die so ganz und gar die Trefflichkeit des echten Humors in den Reiseschatten verkannte, an uns.

Hatte nun Kerner die Autoren der Plattisten verhöhnt, so liess er auch das sogenannte „gebildete Publikum“ nicht unbehelligt, gegen das ja die Romantiker einen ebenso erbitterten Kampf führten. „Wenn es Gottes Wille ist“, schreibt Kerner aus Wien am 10. März 1810 an Uhland [2], „retten wir die Ehre unserer Hauptstadt [Stuttgart], die ihr die Plattisten genommen. Voce Kotzebue, verstehe ich unter Plattisten nicht allein die Morgenblättler, sondern überhaupt Leute der Art (das gebildete Publikum), deren es überall nur gar zu viel hat.“ Eine sehr angenehme Art, das Publicum Revue passieren zu lassen, bietet der technische Griff, es im Theater zu versammeln. Dieses Mittels bediente sich namentlich Tieck in seinem Gestiefelten Kater, im Zerbino und in der Verkehrten Welt. An die Parterrescenen in dem Gestiefelten Kater

[1]) Uhlands Tagebuch, S. 57, Fussnote.
[2]) Briefw. I, 118.

besonders erinnern die in den Reiseschatten II, 7,8 vorgeführten Scenen vor der Aufführung des Totengräbers von Feldberg. In den ersten Reihen des höchst primitiven Theaters macht sich das gebildete Publicum breit, dessen filiströser Charakter schon aus den Metiers der einzelnen erhellt (Amtmann, Wachshutfabrikant, Commerzienrat, Pfarrherr, Schulprovisor u. a.), während die Studenten von der benachbarten Universität (Tübingen), die gar lange beim Trinken verweilten, sich im Hintergrund versammeln. Alle Plattisten sind begierig auf das angekündigte Stück „Die Sonnenjungfrau" von Schönaich (gemeint ist natürlich Kotzebue). Es ist nun köstlich zu lesen, wie das platte Nützlichkeitsprinzip verhöhnt wird. Der Commerzienrat erklärt, ein Lustspiel wäre ihm lieber, weil das Lachen seiner verschleimten Brust grosse Erleichterung bringe. Die Spitze gegen dieses Princip wird ja auch in dem vom Dichter gewählten Motto aus Paracelsus deutlich. Den bittersten Spott gegen jene Nüchternheit der Aufklärung, jene begeisterungslose Plattheit der Gesinnung, welche unfähig, das Grosse und Schöne als solches zu lieben, alles nur für bestimmte Zwecke berechnet, finden wir in dem schon erwähnten Gedichte „Kritik der Gegend", in welchem der Recensent nur Blumen und Kräuter beachtet, die ihm zum Thee nützlich sind, oder im „Gespräch" (Ausgew. Werke I, 104). Hier nennt einer sogar die Luft, welche aus den Pfeifen der Orgel getrieben wird, unnütz, wenn sie nicht zugleich Getreide stäubt. — Diesen ledernen Leuten werden nun in den Reiseschatten die lustigen Studenten, Verfechter der Poesie, contrastierend gegenübergestellt. Diese erwirken, dass der Direktor den Totengräber von Feldberg aufführt. Als die Plattisten die Abänderung erfahren, wollen sie weggehen, denn ein Stück, in dem der Teufel erscheine und Totengerippe aus dem Grabe auferstünden, könne ein gebildeter Mensch nicht ansehen. Die Studenten aber zwingen sie unter Drohungen ruhig auf ihren Plätzen zu verbleiben. — Die Studentenscenen nahmen ursprünglich (in den Schattenbriefen) einen breiteren Raum ein; sie strotzten von Kraftausdrücken. Die meisten dieser Stellen sind in der ersten Ausgabe (1811) abgedruckt, seit 1834 aber ausgeschieden. So u. a.: „Bleiben müsst ihr, schrie mein Freund Hartmann [Stark (1811)], indem er seinen Rock bis an die Achseln hinaufstülpte und den Kerlen seine kraftvollen Muskeln wies." Oder: „Nun weiss man welche Bagallienware ihr seid, solche Schweinehunde will man eben. Ad loca, schrie mein Freund Hartmann, oder ich werfe euch so grell und grass im Volksliederton auf euren Hintern, dass euch die Stuhlfüsse zum Maule herausfahren, ad loca! brüllten die 40 Studenten und standen mit ge-

zogenen Hiebern bereit, wer nur sein Maul aufmacht, wer nur seine Miene verzieht, den kitzeln wir an der Gurgel". — Für Schönaich stand in den Schattenbriefen noch Kotzebue [1], die benachbarte Universität wird geradezu genannt (Tübingen). Das Schauspiel heisst: „Der Totengräber von Ludwigsburg in keinem Akte." Statt der ausgeschiedenen Stellen hat Kerner 1834 einen Dialog zwischen einem Pfarrer und einem Magister eingesetzt, in dem sich die beiden über den Totengräber von Feldberg scandalisieren und den Verfasser desselben schmähen, jenen Herausgeber der abergläubischen Geschichte der Seherin von Prevorst, die man hätte längst verbrennen sollen.

Die Studenten sind, wie Kerner selbst sagt [2], nach dem Kreise Varnhagens in Berlin gezeichnet. Einer unter ihnen wird Graf Wolf genannt. Sollte hiermit vielleicht der Graf Baudissin gemeint sein? — Wie tief Kerner das Treiben der Aufklärer verdross, geht aus einem Briefe an Uhland aus Wildbad, Nov. 1811 hervor [3]: „Du kannst nicht glauben", sagt er, „wie tief überall diese Plattisterei herrscht und wie sie durch das Morgenblatt so gänzlich angefacht und erhalten wird. Den Pfarrern, Amts- und Stadtschreibern, Oberamtleuten und Speziälen etc. geht mit diesem Blatt erst das Licht auf; sie saugen es mit Wollust ein und halten es gänzlich für ein Orakel. Feindlich gegen dieses Blatt zu handeln, oder von ihm verdammt zu werden, kann einem in der Bedienstung hinderlich sein. Du kannst nicht glauben, mit welcher Verachtung ich schon von vielen Leuten der Art angesehen wurde, weil ich in diesem Blatt immer verdammt werde . . . . . Es ist ein schlechtes, undeutsches Volk." Unter den Plattisten, sagt er an einer andern Stelle [4], seien alle die unzähligen Schwächlinge zu verstehen, denen allein die Oberherrschaft Frankreichs über Deutschland zuzuschreiben sei. Das hier unter tiefem Aufseufzen des Dichters berührte verzopfte System, unter dem der preussische Staat 1806 zusammenbrach, wird in den Reiseschatten auch in den Bürgermilizen verspottet. Über eine solche Besatzung erzählt Kerner in einem Briefe an Uhland aus Berlin [5])

---

[1]) Kerner hat die meisten Namen der Schattenbriefe für den Druck verändert. Bei Kotzebue mag der Grund auch vielleicht der gewesen sein, dass Uhland den Freund darauf aufmerksam machte (Briefw. I, 109), Kotzebue sei doch nicht gerade der Held der Plattisten.

[2]) Briefw. I, 121.

[3]) Briefw. I, 251.

[4] Mayer I, 184.

[5] Briefw. I, 56.

folgende Anekdote: „Nach Boizenburg[1]) [an der Elbe in Mecklenburg] schickte Schill einen Unteroffizier mit zwei Reitern, die Waffen der dasigen Bürgerschaft abzuholen. Der Hauptmann v. Patt, ein alter Degen aus Friedrichs Zeiten, sprach: ‚Nur so mit guten Worten, meine Herrn, werden Flinten und Säbel nicht gereicht.' ‚Nun denn', versetzte der Schillianer, ‚so stellt eure Garnison in Schlachtordnung; ich werde indessen in den Stall gehen, die Pferde zu füttern, und wenn ihr fertig seid, so pfeift mir.' ‚Ach!' sprach der Hauptmann, so nimmt sie nur hin!'" Dieser Zug der lächerlichen Feigheit der Bürgersoldaten wird namentlich in dem Stadtsoldatensurrogate verhöhnt. (VIII, 1, 2). Die eben erzählte Anekdote hat der Dichter in den Reiseschatten nicht verwertet, es heisst nur, dass den Bürgern von Mittelsalz durch ein feindliches Streifkorps die Waffen abgenommen worden seien, wofür der Bürgermeister ein sinnreiches Surrogat herstellt. Anstatt der Bürgersoldaten macht er hölzerne Figuren; es ist köstlich, wie er beweist dass diese viel bessere Dienste leisten als lebendige Stadtsoldaten. Eine andere lächerliche Scene findet sich Reiseschatten IV, 1, 2. Eine Compagnie Stadtsoldaten gerät durch den Knall des geborstenen Trommelfells in grossen Schrecken; gleich den biederen Hosdruppern glauben sie sich alle getroffen, und die militärische Ordnung des Zuges ist ein für allemal zerstört.

Auch die Professoren, die mit ihrer pedantischen Weisheit für Kerner auf derselben Stufe stehen wie die Plattisten, bekommen ihr Teil ab. Aus seinen Briefen spricht eine wahre Wut gegen die Professoren, die sehr auffällig ist, da dieselben ihm allem Anscheine nach nie etwas in den Weg gelegt hatten. Aber es handelt sich hier weniger um Personen als um ein System. Einer bekannten Dame, die ihn um Erklärung der Personalitäten in den Reiseschatten ersucht hatte, schrieb er, was die Professoren anbelange, so habe er keine bestimmten damit gemeint, sondern bloss seine Verachtung aller Gelehrsamkeit an den Tag legen wollen[2]). Einer so unmethodischen Natur wie Kerner war die klassificierende Wissenschaft ein Gräuel. Für ihn ist die innige Hingabe an die Natur das einzige Mittel, um in die Geheimnisse derselben einzudringen und mit ihr vertraut zu werden; daher sieht er in den Bestrebungen der Naturforscher ein lächerliches Beginnen. So hebt er

---

[1]) Die Anm. Müllers hierzu: „Stadt a. d. Elbe." Das „Mittelsalz" der Reiseschatten ist irreführend. Das Universitätsstädtchen Mittelsalz ist natürlich Tübingen.

[2]) Mayer I, 184.

auch in den Heimatlosen den weisen Arzt Lambert empor, der „den Staub der Schule von den Füssen geschüttelt hatte“. Er lässt diesen erzählen, wie ihm in jungen Jahren, als er eifrig die Schulweisheit studierte, jede Nacht ein Hirsch mit Storchfüssen erschienen sei, der ihn immer höhnisch aufgefordert habe, ihn in eine Klasse Linnés einzuteilen.

In den Reiseschatten tritt Kerner selbst in der Person des Studenten und Dichters Kullikeia[1]) auf (VIII, 4—7, IX, 1—4), der auf der Teufelsmauer (d. i. dem Neuen Baue) wohnt. Als Dichter verdächtigt, wird er von dem Pedell in den Carcer abgeholt. Die hochweisen Professoren versammeln sich in seinem Zimmer, um die Schriften in Beschlag zu nehmen. Das Protokoll, welches die Kommission über den Befund aufnimmt, ist meiner Empfindung nach der glänzendste Ausdruck von des Dichters so reichem Humor. Die pedantische Peinlichkeit und der altväterische Formelkram im Stil und in den Titulaturen ist meisterhaft verspottet. Der in dem Protokoll enthaltene satirische Bücherkatalog der Bibliothek Kullikeias, welche aus lauter Volksbüchern besteht, ist offenbar nach dem Vorbilde des Cervantes geschaffen. Wie im Don Quixote I, 6 sich die beiden Freunde des Junkers, der Pfarrer und der Barbier mit der Nichte Don Quixotes vereinen, um dessen Bibliothek nach Ritterromanen zu durchstöbern und diese dem Feuertode preiszugeben, weil sie allein an der Verrücktheit ihres Besitzers Schuld seien, so mustern hier die Professoren die Bibliothek des Studenten und nehmen sie als höchst gefährlich in Beschlag[2]). Die ganze Bücherei Kullikeias ist in einem grossen Packfass enthalten, (Kerner benutzte wirklich ein Packfass oder Stippich, wie es auch genannt wird, als Aufbewahrungsort seiner Bücher[3]). Die schon durch einen solchen „Bücherkasten“ hervorgerufene Unordnung, vermehrt durch die noch grössere Unordnung, in die der Student alle nicht niet- und nagelfesten Gegenstände seines Zimmers bringt, ist das Bild von Kerners Wohnung im Neubau, wie es Varnhagen zeichnete[4]). Wenn derselbe Gewährsmann von ihm sagt; „Er hat etwas Sonnambules . . . ., er kann lange sinnen und träumen und dann plötzlich auffahren“, so finden wir diesen Zug auch bei Kullikeia.

[1]) Briefw. I, 140. Noch in einem Briefe aus dem Jahre 1833 unterschreibt sich Kerner Kulikeia (Mayer II, 135).

[2]) Das Motiv eines satirischen Inventars überhaupt begegnet man in der Litteratur nicht selten. Vgl. Minor, Chr. F. Weisse, Innsbruck 1880 Anhang No. XIV; Lichtenberg, Schriften (1845), VI, 162–73, 317—19; Grillparzers Werke XIII, 163 f.

[3]) Briefw. I, 28, Mayer II, 331.

[4]) Denkwürd. III, 100.

Er träumt in der Vorlesung, fährt plötzlich auf und läuft heulend zum Katheder. Der Professor glaubt, sein Vortrag über den Untergang der Welt durch Wasser (eine Verspottung des Neptunismus?) habe den jungen Mann so ergriffen und giebt die tröstliche Versicherung, er werde in der nächsten Stunde alles widerlegen. Neben diesen allgemeinen Invectiven sind auch direct zwei Universitätslehrer in den Reiseschatten eingeführt: Prof. Ploucqet als Prof. Schwimmgürtel und Prof. Reuss als Steinsammler. Worauf sich der Spitzname Schwimmgürtel bezieht, konnte ich nirgends finden. In der Dichtung entlarvt er Hans Flügel im Concertsaale (X 3, 4); dieser giebt nämlich vor, auf Gänsegurgeln wundervoll spielen zu können, in Wirklichkeit ist unter seiner Perrücke ein ganzes Glockenspiel verborgen. Ploucqet muss in den Reiseschatten porträtähnlich gezeichnet sein, denn Kerner ist ganz entzückt von dem gelungenen Bilde[1]). „Vor mir steht er wie er lebt und webt", schreibt er an Uhland. Aber das können wir nicht mehr nachempfinden. Wilh. Gottfr. Ploucquet[2]), geb. 1754 als Sohn des Tübinger Philosophieprofessors Gottfr. P., studierte daselbst Medizin und wurde 1782 Prof. der Medizin in seiner Vaterstadt, wo er auch 1814 starb. Wie sein Vater mit Witz und scharfem Verstande ausgestattet, besass er auch eine unerhörte Kaltblütigkeit (ein Zug, der allenfalls in den Reiseschatten bei der Entlarvung Flügels gestreift sein könnte). Sein Hauptverdienst in der Medizin besteht in einem grossartig angelegten bibliographischen Werke. — Schwimmgürtel vergleicht den marktschreierischen Flügel mit Gall und Campetti. Daraus ergiebt sich, dass Ploucquet ein Gegner des berühmten Phrenologen Franz Josef Gall (1758—1828) war, der auch bei Georg Kerner in Hamburg[3]) verkehrte. Auch dieser war ein Gegner seiner Schädellehre. Der Italiener Campetti[4]), ein junger Landmann aus Gargnano am Gardasee, machte damals grosses Aufsehen durch die nachdrückliche Versicherung, Metalle und Wasser unter der Erde vermittelst körperlicher Empfindungen wahrnehmen zu können. Der Münchener Naturforscher Ritter reiste sogar auf Befehl des Königs von Bayern 1806 nach Gargnano und brachte den Mann nach München, wo er mit ihm eine Reihe von Versuchen unter Zuhilfenahme von Schwefelkiespendeln anstellte.

---

[1]) Briefw. I, 82.

[2]) Vgl. Griesinger, Universallexikon v. Württemberg, Sigmaringen u. Hechingen, Stuttg. u. Wildbad 1841, Spalte 1059 und Allg. D. Biogr.

[3]) Briefw. I, 4.

[4]) Vgl. Brockhaus, Convers. Lex, 6. Aufl. 1824 unter dem Artikel Wünschelrute, Varnhagen, Denkwürd. III, 100.

Der „Steinsammler“ Prof. Reuss wurde wegen seines Sammeleifers im Tübinger Freundeskreise der „Steinreuss“ genannt. Es ist Christian Fried. Reuss [1]) (1745—1813), seit 1771 Prof. der Medizin in Tübingen, wo sein Vater, ein Kopenhagener, Prof. der Theologie war. Der Steinsammler muss jedoch auch Züge von Ernst Uhland, dem früh verstorbenen Vetter Uhlands, Oberamtsarzt in Ludwigsburg, haben, denn er wird immer der Vetter Luchs' genannt, sodann stimmt seine Verwahrlosung zu Ernst Uhlands Spitznamen „Zigeuner.“ Wenn schliesslich Kerner ausdrücklich schreibt [2]), Bock (zweiter Cerevisname Ernst Uhlands [3]) komme in den Schatten vor, so kann man nur den Steinsammler mit ihm in Verbindung bringen. Freilich könne auch eine Kürzung der Neubauscene im Drucke erfolgt sein, wo ja auch nichts von dem in den Schattenbriefen vorkommenden Speismeister und seinem Hund [4]) zu finden ist.

IV. Die übrigen Personen der Dichtung.

Was für einen glücklichen Blick Kerner für Originale hatte, geht deutlich aus einer Reihe von Figuren aus seiner Vaterstadt hervor, die er in den Reiseschatten aufführt. Er gleicht hierin dem Gespenster-Hoffmann. Schon als Kerner in der herzogl. Tuchfabrik beschäftigt war, hatte er während des Nähens von Säcken und Musterkartenmachens ein Werklein ausgebrütet, dessen Verlust er im Bilderbuch (S. 326) sehr bedauert. Es war in gereimten Versen gedichtet und enthielt ein Gemälde von mehreren Ludwigsburger Originalen. Dieser Gedanke ist in den Reiseschatten wieder aufgenommen. Der Schattenspieler kommt in der V. Schattenreihe nach Ludwigsburg. Dieser auf Befehl eines württembergischen Herzogs aufgebauten Stadt fehlten die Bedingungen zur weiteren Entwicklung; daher die Öde in den breiten Strassen, auf denen das Gras wuchs. Mit Beziehung darauf ist Ludwigsburg in der Dichtung Grasberg genannt. Der Schattenspieler Luchs spielt die Rolle eines Fremden, dem der Mühlknecht als Führer dient, doch fällt er öfters aus dieser Rolle; er sagt dann ja selbst, dass er in dieser Stadt geboren sei. Als Luchs und der Mühlknecht schon geraume Zeit in den menschenleeren Strassen gehen, schwebt eine weisse Gestalt vorüber. Es ist der Perrückenmacher Fribolin [5]) gemeint, ein langer dürrer Mensch, der stets

[1]) Griesinger, Nachträge Spalte 187.
[2]) Briefw. I, 121.
[3]) Mayer I, 152.
[4]) Briefw. I, 121, 140.
[5]) Vgl. Bilderbuch S. 327.

mit einem weissen gestickten Wämschen bekleidet war, an das zugleich auch die Beinkleider samt den Strümpfen angestrickt waren. (Dieser Zug ist vom Dichter auf den weissen Mann übertragen, der sich schliesslich auch als ehemaliger Perrückenmacher herausstellt. Weisser und Fribolin scheinen also im weissen Manne in der äusseren Gestalt zusammengeflossen zu sein). Er hatte es immer sehr eilig und schoss pfeilschnell durch die Strassen. Deshalb lässt Kerner im Totengräber von Feldberg den Schmied sagen: „Mir wirds schwindlich und weh, wenn der Perrückenmacher, wisst ihr, der dürre Kerl, mit seinen Rockflügeln um meine Hausecke hinumfliegt."

Den Contrast zu dieser Figur bildet der Bronnenmacher Kämpf [1]), „die dicke Maschine", wie er in den Reiseschatten auch genannt wird, wo seine Fresslust in ergötzlichen Scenen die Hauptrolle spielt. Er war ein Mann von ungeheurer Dicke und Unbeholfenheit, der jeden Tag gegen 10 Uhr in der Mitte der Poststrasse daher kam und sich nach dem Gasthofe zum Bären wandte. Hier hielt er ein Voressen von einem halben Kalbsschlegel oder einer Platte voll Würsten und vertilgte dazu das gehörige Quantum Wein und Bier. Diese Figur dient Kerner in einem sehr interessanten Briefe an Uhland vom 26. Nov. 1812 [2]) als Erläuterung zu seiner Naturanschauung. Er spricht über die Ideen, die er in den Heimatlosen zur Geltung bringen wolle und führt u. a. aus: „Tod nenne ich die innigste Vereinigung mit dem Geiste der Natur, Krankheit ist Hinsterben nach dieser Vereinigung . . . . Dieser innere Umgang mit der Natur, dies Heraustreten kann aber nie statthaben, wo der Körper ein Bollwerk ist, gesund ist . . . ., es gehört Auflösung dazu . . . . Appetit und normale Absetzung der Masse an den Körper, gute Verdauung ist Gesundheit . . . . Der Ludwigsburger Bronnenmacher war deshalb sehr gesund und gar nicht in inniger Verbindung mit der Natur, in keinem der Auflösung, der Verklärung ähnlichem Zustande."

Ein anderes Original ist der in den Reiseschatten vorgeführte passionierte Reiter, der beim Gehen alle Bewegungen so ausführte, als sässe er auf einem Pferde [3]). Er kam jedesmal um 2 Uhr ebenfalls die Poststrasse daher in silbergrauem Jacket, gelben ledernen Beinkleidern und Stiefeln mit Sporen. Er hatte einen französischen Haarzopf und

[1]) Ebenda.
[2]) Briefw. I, 342.
[3]) Bilderbuch S. 328.

Toupet und trug in der einen Hand ein fischbeinernes Reitgertchen. Er hatte ganz die Stellung eines Reitenden, während er oft vor sich hin sprach: „Fort! Schweissfuchs!“ Er war ein Stiftungspfleger, der durch seine Pferdeliebhaberei heruntergekommen und auch etwas irre geworden war, so dass er sich auch ohne Pferd in die geschilderte Illusion zu versetzen wusste. — Der Chemiker Staudenmayer wurde bereits in anderem Zusammenhange abgehandelt.

Das weitaus interessanteste Original von Ludwigburg aber ist der Totengräber Hartmaier[1]), der dem Dichter Anlass zu dem kleinen Drama „Der Totengräber von Feldberg“ (ursprünglich von Ludwigsburg genannt) gab. Dieser Mann legte sich seit Jahren auf die Kunst des Fliegens. Er arbeitete oft nächtlich ungestört im Totenhause bei der Laterne an seiner Flugmaschine, die er nie zustande brachte. Man konnte die kleine, bleiche, abgezehrte Gestalt oft noch um Mitternacht auf der Schorndorfer Strasse, die zum Kirchhof führte, gehen sehen, in ein schwarzes, zerrissenes Mäntelchen eingehüllt, ausgerüstet mit einem Pack Papier, Fassreifen, dem Spaten und der Laterne. Er verstand sich auch auf Reparaturen von Uhren. So wurde er oft ins Vaterhaus Strauss' gerufen, wenn die Schwarzwälderuhr nicht mehr gehen wollte. Der Volkswitz hatte seinen Namen Hartmaier in Flugmaier verwandelt, aber dem kleinen Strauss war es streng untersagt, ihn bei seinem Spitznamen zu nennen. Einmal fasste sich der Knabe den Mut, Hartmaier um die Bewandtnis mit der Flugmaschine zu fragen. Da erzählte dieser, dass sie beinahe fertig gewesen sei, aus starkem Papier, von hölzernen Fassreifen gehalten, in Gestalt eines Vogelleibes mit Flügeln, als ein böses Weib, das über der Kammer gewohnt habe, wo die Maschine niedergelegt gewesen sei, dieselbe allmählich zerstört habe; sie habe nämlich wiederholt Wasser auf dem Boden ausgegossen, das ins untere Zimmer herabgetröpfelt sei. — Dass er das Fliegen erfunden habe, wurde schliesslich zu seiner fixen Idee. Er behauptete oft, er sei vom Kirchhof aus in der Nacht nach Neckarweihingen mit der Laterne in der Hand geflogen. Der Flug über den Neckar aber habe ihn immer sehr angestrengt wegen der vom Wasser ausgeübten Anziehung. Durch seine Flugversuche verarmt, starb er schliesslich im Elend. Kerner hat es nun meisterhaft verstanden, aus dieser halbkomischen Figur des fliegelustigen Totengräbers eine poetische Gestalt von ergreifender Wirkung zu formen. Er verlieh ihm das faustische Ringen, den Drang, aus seiner

[1]) Bilderbuch S. 330 f., Strauss S. 37 f.

engbegrenzten Sfäre sich hinauszuheben. — Als Contrastfigur stellt der Dichter zu ihm seinen aufrichtigen Freund, den Schmied, der ihm vom Standpunkte des gewöhnlichen Menschenverstandes seine Ideen als Hirngespinste auszureden sucht. Mit seinen Bemühungen vereint sich des Totengräbers Frau, die sich über das an Irrsinn grenzende Benehmen ihres Mannes und den Rückgang des Hauswesens in Gram verzehrt. Dieser Gruppe stehen die heiteren, jugendlichen Figuren der Tochter des Totengräbers Elsbet und ihres Geliebten, des Gärtners entgegen, die übrigens mit ihrer beinahe fanatischen Blumenliebe ziemlich schemenhaft geraten sind. Die komische Wirkung besorgt der Poet Blumenstengel (der Name soll die Dürrheit bezeichnen), ein überspannter Dichterling, der sich zur Blume geworden fühlt und sich in einen Blumentopf setzen lässt, bis der Gärtner ihn durch Begiessen aus seiner Illusion reisst [1]. — Die Scenen mit Blumenstengel sind von dem sonst wolwollenden Recensenten der Zeitung für die elegante Welt ganz missverstanden worden. Er schreibt da [2]: „Der Verfasser vergleicht den echten Dichter mit einer süss duftenden Pflanze unter freiem Himmel, die für sich selbst wächst und gedeiht; in einen Topf versetzt, verwandelt sie sich ihm in einen übelriechenden Tabakstrunk. Als gäbe es dazwischen nichts mittleres — als müsste die freistehende Pflanze verkrüppeln und verderben, wenn sie von kunstgeschickten Händen gehegt und gepflegt würde!“ Blumenstengel ist doch kein echter Dichter, sondern eine Karrikatur. Die Versetzung in den Topf geschieht auf Anstiften des Gärtners, der um den Dichterling zu höhnen, ihm den Geruch einer Tabaksstaude zuschreibt.

---

[1]) Es ist meine Vermutung, dass mit Blumenstengel der halbverrückte Schoder, ein Studiengenosse Kerners und Uhlands gemeint ist. Von seinen 1805 erschienenen Gedichten sagte Haug die witzigen Worte: Apollo sprach zu Schoder Sch! — Oder: Er fasste einmal den Plan, den Postwagen zu überfallen, um sich der Briefe zu bemächtigen, denn aus diesen sei treffliche Menschenkenntnis zu sammeln. In Tübingen war er Mitglied einer geheimen Verbindung, die nach Otaheiti auswandern wollte. Die Behörden, welche bezeichnenderweise diese Verbindung verfolgten und schliesslich ihre Papiere beschlagnahmten, fanden darunter einen Brief Schoders, worin dieser schrieb, dass er, als der Tyrann Parade abhielt, ihm gern das Messer ins Herz gestochen hätte. Er wurde verhaftet, bald aber für wahnsinnig erklärt und ausgewiesen. Er kam ins Dänische als Hofmeister und ertrank 1811 beim Baden in der Nordsee. — Sonst war er ein sehr kenntnisreicher Theolog und ein gutmütiger Mensch. Er besuchte Uhland öfter nach Tisch zu einer Schachpartie. (Vgl. Mayer I, 34, 93, 96; Briefw. I, 16 Fussnote 3). — Über die Sehnsucht nach dem Leben einer Pflanze vgl. Brandes, Hauptströmungen der Litt. d. 19. Jh. II. Bd. S. 156.

[2]) 27. Mai 1811.

Die Fabel des Dramas hat Kerner folgendermassen gestaltet: Der Totengräber, an dem Gelingen seines Werkes verzweifelnd, verschreibt sich dem Teufel und muss für dessen Hilfe Frau und Tochter ermorden; er endet dann sein Leben an dem Galgen. Hat der Dichter schon in der Handlung selbst mit grassen Motiven gearbeitet, so hat er, seiner Individualität vollkommen entsprechend, mit Gespensterspuk und anderem fantastischen Beiwerk nicht gespart. Eine mit dem Stück gar nicht zusammenhängende Episode führt uns den Tod vor, der an einem schwarzen See den sündigen Menschen auflauert und sie in die Tiefe zieht. — Das ganze Stück hat als Rahmen ein Lied, das ein Handwerksbursche, durch die Strasse ziehend, am Anfang und Ende des Dramas singt. Der Inhalt des Liedes ist ein Traum des Handwerksburschen, sich dem Teufel verschrieben zu haben, um fliegen zu lernen. Die Parafrasierung dazu also ist der Totengräber von Feldberg. Aehnlichem begegnen wir in Tiecks Genoveva, wo das aus Maler Müllers Drama herübergenommene Lied die Stimmung angiebt und das ganze Stück durchzieht [1]. In der ersten Ausgabe der Gedichte Kerners [2] steht das kleine Drama, aus den Reiseschatten herausgelöst, unter dem Titel „Icarus, eine Dichtung in dramatischer Form." — Über die Entstehung des grotesken Stückes ist aus den Briefen folgendes zu entnehmen: Während seines Wiener Aufenthaltes suchte unser Dichter nach einem Stoff für eine Tragödie, lustig und traurig zugleich. Er fragt Uhland in einem Briefe vom 26. Nov. 1809 [3], ob er ihm nichts derartiges wisse. „Es muss aber zugleich die schauerlichste, grasseste Tragödie werden, die je existierte; Satyrs müssen mit Leichen, Teufeln und Totengerippen wechseln. Prof. Schwimmgürtel und der Geist eines ermordeten Königs, der noch den Dolch in der Brust stecken hat, müssten sich begegnen. Der Abendstern müsste als personificiertes Schicksal durch das ganze Stück sprechen, zuletzt muss alles wahnsinnig werden und der Dichter verrückt hereinstürzen und das ganze Stück fressen wie Johannes in der Offenbarung das Büchlein." Es sollte also an heilloser Verwirrung Tiecks Märchendramen gleichen. wo z. B. im Zerbino das Hereinstürzen des Dichters und das Wahnsinnigwerden vorkommt. Uhland vermochte dem Wunsche des Freundes nicht zu entsprechen und meinte in seiner Antwort [4], er werde schon selbst etwas finden. Inzwischen war Kerner, er wusste selbst nicht

---

[1]) Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung. Leipzig 1897. S. 71 f.

[2]) Stuttgart, Cotta 1826. [3]) Briefw. I, 82. [4]) Briefw. I, 85.

wie[1]), auf das Sujet des Totengräbers von Ludwigsburg gekommen und hatte das Stück in zwei Stunden hingeworfen. Er schickte es Uhland in drei Sendungen im Febr. 1810. In diesem Manuscript fehlt Elsbet; an ihrer Stelle ist „ein Mädchen." Die anfängliche Zurückweisung des Teufels ist stärker betont als im gedruckten Stück. Sonst weichen noch einige Verse vom Drucke ab. — Die Fassung genügte dem Dichter später nicht, er besserte daran herum, dann liess er sie liegen. Als er an die Redaktion für den Druck ging, nahm er sie wieder vor; wieder ward er von Unmut ergriffen. „Der Totengräber bringt mich noch ins Grab", schreibt er im October 1810 an Uhland[2]). Er war eben kein dramatisches Talent. Wo es auf Komposition und Konzentration ankam, war er mit seinem Können am Ende. Und so hat er denn auch das Stück mit nur geringen Änderungen veröffentlicht.

Wie Kerner alle Namen von Localen und Personen später änderte, so hat er auch aus einem Totengräber von Ludwigsburg einen Totengräber von Feldberg gemacht. Diesen Namen hat er offenbar aus Hebels alemannischem Gedichte „Der Geisterbesuch auf dem Feldberg" [3]) (zuerst erschienen in der „Iris" 1810) herübergenommen. Der Feldberg ist eine Örtlichkeit südöstlich von Freiburg i. Br. Das dort von Hirten öfter gehörte Klopfen führte zur Sage, dass ein Geist Sensen hämmere („dengle", wie der dialektische Ausdruck lautet). Ein solches spukhaftes Local passte ganz für Kerners Stück. Für Hebel interessierten sich die Tübinger Freunde sehr, gehörte doch ihrem Kreise der Adjunct des rheinischen Hausfreundes Fried. Kölle an. Speciell die Entstehung des „Denglegeist" (später als Einleitung zum Geisterbesuch verwendet[4]) verfolgten sie genau.

Wunderschön hat der Dichter in der nach der V. Schattenreihe eingelegten „Historie von einem Maler, genannt Andreas und einer Kaufmannstochter, genannt Anna", die mit rührender Einfachheit und schlichter Innigkeit gedichtet ist, sein eigenes Verhältnis zu seinem Rickele geschildert. Der Inhalt der Historie, die angeblich ein Volksbuch sein soll, das in einer Volksliederbude gekauft ist (IV, 5) sei kurz skizziert. Der arme Maler Andreas und die reiche Kaufmannstochter Anna, die er im Zeichnen unterrichtet, sind einander in inniger Liebe zugetan. Als

[1]) Briefw. I, 93.

[2]) Briefw. I, 107, 112 ff.

[3]) Hebels Alemannische Gedichte von Behaghel KDNL, Bd. 142 I, S. 139 ff.

[4]) Der Denglegeist ist also nicht identisch mit dem Geisterbesuch auf dem Feldberg, wie Müller im Briefw. I, 69 anmerkt.

die Eltern davon erfahren, wird er entlassen. Da veranstalten die Liebenden heimliche Zusammenkünfte, in einer Waldkapelle aber legen sie oft Brieflein nieder, deren Inhalt in der Historie poetisch ausgeführt ist. Auch dies erfahren die Eltern und bringen es dahin, dass Andreas in einem fremden Lande sein Glück versuchen muss. Beim Abschied geben die Liebenden einander schwarze Bänder, um sie als Wahrzeichen der Liebe auf dem Herzen zu tragen. Vom Schiffe aus schickt Andreas die letzten Zeilen. Anna härmt sich immer mehr ab und stirbt in der Waldkapelle. Andreas lässt sich um dieselbe Zeit eine Truhe machen und macht die Aufschrift an Annens Vater. Dann legt er sich hinein und stirbt. Der Kaufmann, der längst erwartete Güter darin glaubt, reisst sie auf — hier bricht der Dichter ab und überlässt die Ausmalung dieser grässlichen Situation dem Leser. Der geradezu abstossende Schluss beleuchtet so recht Kerners Inneres, seine Schwarzseherei, in der er sich oft die Zukunft in selbstquälerischer Weise in den schwärzesten Farben ausmalte. — Gegenüber seiner Braut befand er sich ja allerdings in schwierigen Verhältnissen. Er hatte das Mädchen, eine arme Waise, Tochter des Prof. Ehmann an der Denkendorfer Stiftschule, bei einem Ausfluge auf die Achalm bei Reutlingen am 26. April 1807, dem Geburtstage Uhlands, zum ersten Male gesehen und gleich war der Bund ihrer Herzen geschlossen. Kerners Bewerbung stiess begreiflicherweise bei Rickeles Verwandten, besonders bei ihrer Tante in Lustnau, in deren Hause sie lebte, auf Widerstand, denn es kam ihnen zu aussichtslos vor, dass das Mädchen sich an einen Studenten binde, bei dem eine Lebensstellung noch in weiter Ferne liege. Doch die treue und reine Liebe gab den beiden Kraft zum Ausharren, bis Kerner seine Geliebte am 28. Februar 1813 heimführte[1]).

Die Situation des heimlichen Liebhabers, der seine Geliebte nur selten, verstohlen sehen kann, ist in der Figur des Andreas festgehalten. Die Oertlichkeit in der Historie stimmt ganz zur Wirklichkeit, nur ist Lustnau in Brenau verändert. Lustnau liegt ganz von Bergen umgeben; von einem derselben konnte man auf das Fenster Rickeles sehen. Da lag denn Kerner oft stundenlang und war glücklich, wenn er sie am

[1]) Das Verhältniss Kerners zu seiner Braut sucht seinesgleichen in der Litteraturgeschichte. Umsomehr ist es zu bedauern, dass der Brietwechsel so gut wie gar nichts von Rickeles Hand enthält (vgl. Geigers Recension). Die Lücke füllt uns glücklicherweise Kerners älteste Tochter Marie Niethammer in ihrem Buche „Justinus Kerners Jugendliebe“ aus, das die einzige Quelle zur Erklärung der persönlichen Beziehungen in der Historie ist.

Fenster erblickte. Schriftlich verkehrten sie fleissig und legten ihre Briefe in einer alten verlassenen Kapelle nieder; dort sahen sie sich auch öfters. Ganz dasselbe finden wir in der Historie wieder. Der schönste Liebesfrühling leuchtet aus den Briefen Kerners. Dieselben wurden später in Gedichte umgestaltet [1]) und fanden als Episteln des Andreas an Anna ihren Platz in der Historie. Sie sind auch bei Niethammer abgedruckt. — Wie seine poetische Gestalt Andreas musste auch Kerner den Trennungsschmerz erfahren, als er sich auf seine Studienreise begab. Er schrieb Rickele von der Reise ein Gedicht mit dem Anfange:

„Bin ich wie ein Kind, das seine Mutter
Erst verloren, weinend in der Nacht steht;
Sieh! so bin ich, seit ich fern gezogen."

Dies ist auch die letzte Epistel des Andreas, die er vom Schiff aus schickt. Wie Andreas und Anna, so trugen auch Justinus und Rickele das schwarze Band auf dem Herzen und damals sang der Dichter das herrliche Lied: „Das schwarze Band" (in den ausgew. Werk. unter dem Titel „Liebesklage" I, 109, auch bei Reinhard S. 55 abgedruckt, ebenso bei Niethammer). Es ist auf Grundlage eines Volksliedes gedichtet. Die vorliegende Fassung stammt aus dem Wiener Aufenthalte. Am 10. März 1810 [2]) sendet Kerner Uhland die Historie, „welcher die Episteln einverleibt sind". „Ich habe hier auch ein Volkslied benützt", schreibt er, „das ich schon einmal in Tübingen bearbeitete, nun aber wie folgt heisst . . . . ." Wie das zugrundeliegende Volkslied aussah, lässt sich nicht bestimmen. Die Vorstellung des schwarzen Bandes als Liebeszeichen findet sich allerdings sehr häufig; bei Erk u. Böhme, „Deutscher Liederhort" II 522 (No. 720) steht ein Volkslied unter dem Titel „Liebeszweifel und Trost" mit diesem Motiv, aber sonst ist auch nichts gemeinsam mit Kerners Gedicht. Gleichen Anfang mit Kerners Poem hat ein Lied bei Ditfurth, Fränk. Volkslieder II, No. 29 („Schwarzes Band, du bist mein Leben"). Dass Kerner nur den Zug des schwarzen Bandes als Liebeszeichen verwendet habe, die Gedanken des Gedichtes aber sonst ganz seine eigenen seien, kann man nach der oben angeführten Briefstelle doch nicht wohl annehmen.

Ueber „Das schwarze Band" äussert sich besonders entzückt Kerners Freund Dr. Assur: „Das schwarze Bandlied sowie überhaupt die ganze

---

[1]) Mayer I, 156.
[2]) Briefw. I, 119.

Geschichte vom Müller (!) Andreas und der Anna sind unsäglich. Wenn ich so ein Recensent wäre, ich käme von da nicht fort, ewig müsst ich da so liegen bleiben. Es lösen mich die Geister so auf" [1]).

Noch eine zweite dichterische Gestalt ist aus Rickele hervorgegangen, das bleiche Mädchen (VII 3—8). Der Schattenspieler kommt eines Abends zu einer Kapelle in den Hallwäldern (d. i. im Harz) [2]), neben der ein Häuschen steht. Dasselbe bewohnt ein alter Mann, der Aufseher der Kapelle mit seiner Frau und einem bleichen, weiss gekleideten Mädchen, mit schwarzen Locken, einer ganz mystischen Gestalt. Die alten Leute erzählen allerlei Märchen, aber das Mädchen starrt teilnamslos in die Bibel. Zur Nachtruhe führt die Jungfrau Luchs in die „Bücherzelle" neben der Kapelle, wo er ein mit Tränen frisch benetztes Gedicht („Nicht im Tale der süssen Heimat") findet, den letzten Liebesgruss ihres im Schlachtfeld gefallenen Geliebten enthaltend. (also das Lenoren-Motiv). In der Nacht hat Luchs eine Vision. Das Mädchen feiert mit dem toten Bräutigam Hochzeit; die Gäste dazu stehen aus den Gräbern auf. Die Braut spricht das Gedicht: „Komm, Bräut'gam, kommt ihr Gäste!" Am Morgen findet Luchs das Mädchen tot. Sie ist also offenbar an Liebesgram gestorben. Der vorüberfahrende Postillon bläst die Melodie: „Es war des Sultans Töchterlein". So dunkel wie die ganze Gestalt gehalten ist, so dunkel bleibt es auch, wer dieser gefallene Geliebte sei. Der Leser muss nur vermuten, dass es jener Mühlknecht sei, den der Schattenspieler auf dem Neckarschiff trifft und der ihn dann durch Grasburg führt. Er hat sehr sympathische Züge, dieser schwermütige Mühlknecht, der seine Heimat, die Hallwälder, und seine Geliebte verlassen musste, um mit den Franzosen nach Oesterreich zu ziehen. Er ist mit sichtlicher Liebe gezeichnet; er wird schliesslich zum zweiten Selbst des Dichters, indem er während des Gespräches dessen Gesicht annimmt. Sein Wesen ist durchaus Empfindung, Sehnsucht, Ahnung; er weiss, dass er nicht mehr lange leben wird und bei allen trüben Ahnungen fehlt ihm doch nicht die Heiterkeit. So ist auch Kerner selbst gewesen. Er kann nicht oft genug betonen, dass der Grundton seiner Seele Schmerz sei, seine Scherze glichen Blumen, einem Grabe entsprossen, oder Vögeln,

[1]) Geigers Recension. (S. 269 No. 5), in der eine Reihe von ungedruckten Briefen Assurs und Rosa Marias im Auszuge mitgeteilt ist. Der Brief No. 5, von Geiger in den März 1811 gesetzt, ist etwas zu früh datiert, denn damals waren die Reiseschatten noch nicht erschienen. Vor Mai wird man ihn nicht ansetzen können.

[2]) Briefw. I, 119. Strauss S. 39 deutet die Hallwälder fälschlich auf den Odenwald.

die auf der Friedhofsmauer hüpften. In dieser Hinsicht trifft Kerner mit Jean Paul zusammen. Beide vertreten die humoristische Weltanschauung, die unter Tränen lacht. Es ist das „smiling in grief“ Shakespeares, und „la tristesse dans la gaité“ der Frau von Staël, die Stimmung, mit der Sterne so ungeheure Nachfolge fand. — Die oben erwähnte Vision des Schattenspielers ist aus einem Briefe Kerners an Rickele aus dem Jahre 1807 [1]) herübergenommen. Der Anlass dazu war dort folgender: Vom Lustnauer Berge Abends heimkehrend, musste Kerner am Friedhofe vorübergehen. Da war es ihm, als flögen die Tore des Kirchhofs auf und die Totengerippe lüden ihn zum Tanze ein. Ein kalter Arm umschlang ihn, der Rickeles; sie sprach: „Das ist unser Hochzeitstanz“. Auf diese in Prosa ausgeführte Hallucination folgt im Briefe dann das Gedicht: „Komm Bräut'gam, kommt ihr Gäste!“ welches dieselben Motive poetisch umgestaltet enthält. — Es sind also alle eingelegten Gedichte (in der Historie und in den Scenen mit dem bleichen Mädchen) aus der Frühzeit von Kerners Liebesverhältnis hervorgegangen, nur das eine „Nicht im Tale der süssen Heimat“ ist für die Reiseschatten selbst gefertigt. In den lyrischen Gedichten Kerners stehen alle diese Einlagen (mit Ausnahme des Schwarzen Bandes) unter dem Gesammttitel „Episteln“ (Ausgew. Werke I 24—29) u. zw. No. 1—5 Andreas an Anna. No. 6 Anna. — Der fysische Zustand des bleichen Mädchens ist, wenigstens in Kerners Fantasie, ein Abbild Rickeles. Sie war von Jugend auf kränklich und Kerner in seiner Aengstlichkeit sah immer das Schwärzeste und meinte, sie leide stark an Auszehrung [2]). Vielleicht kann für das bleiche Mädchen auch eine Gestalt Züge abgegeben haben, an die er sich aus seiner Jugendzeit wohl erinnerte [3]).

Es war ein siebenjähriges Mädchen mit den feinsten Zügen, immer ganz weiss gekleidet. Es gehörte einer Emigrantenfamilie an (also von ausländischer, offenbar edler Herkunft, was auch beim bleichen Mädchen der Fall zu sein scheint). Es starb an Scharlach. Dieses weisse Mädchen erschien dem Dichter später oft noch in Träumen, ganz wie es lebte, und hatte noch in seinem Alter für ihn etwas mysteriös Heiliges. Man sieht, fast alle diese Momente fallen auch an der dichterischen Gestalt auf. — Eine Einfügung, welche Kerner erst 1834 machte, ist XII, 4, wo der Schattenspieler Bilder aus dem kommenden Leben sieht: sein

[1]) Niethammer S. 16.

[2]) Vgl. Briefw. I, 116 f.

[3]) Bilderbuch S. 106.

Haus in Weinsberg, seine Frau, seine Kinder. Es sind also in Wirklichkeit Bilder aus dem vergangenen Leben, die Vision ist nur poetische Fiktion. Das ganze schliesst echt kernerisch damit, dass er seinen Sarg sieht. — Eine gewisse Hellseherei, muss man sagen, hat der Dichter gezeigt in dem poetischen Gemälde, das er Andreas seiner Anna von ihrer Zukunft malen lässt. Denn wenn man die Strofe liest:

„Steht gelehnt an einen Felsen
Unter Laub und Rebenblüte
Dort ein kleines Haus verborgen;
Steh' ich vor dem kleinen Haus",

so meint man unwillkürlich, Kerner müsse unbewusst sein nachmaliges Haus im rebenreichen Weinsberg am Fusse der Weibertreu vor Augen gehabt haben[1]). Mit Bezug darauf heisst es auch XII, 4: „O, hört ich mich sagen, da ist ja das Gemälde wahr geworden, das in meinem Schatten steht, da in der Geschichte von dem Andreas und der Anna!" Und nun recitiert er das Gedicht wieder. Dieser Zug, dass der Dichter, der in der Dichtung als Hauptperson auftritt, eine Stelle seines Werkes citiert, ist echt romantisch. Freilich ist hier der Fall weitaus nicht so auffällig wie z. B. in Brentanos „Godwi" wo der Held (= der Dichter selbst) im 2. Teil des Romans an einen Teich kommt und bemerkt, dass er sich in denselben im 1. Teile auf Seite soundsoviel hineingestürzt habe. Hier ist eben diese Eigenheit auf die Spitze getrieben.

Auf dem Neckarschiff (III, 2) fällt Luchs unter der bunten Gesellschaft sogleich ein Mädchen wegen der fremden Mundart und des ganz eigenen Wesens auf. „Es schien kein Landmädchen zu sein wie die anderen; es war blau gekleidet, und hatte ein schwarzes Band um das lange goldene Haar und die hohe Stirn und war, wie ich nachher erfuhr, von einer Insel der Nordsee, kam mir auch nicht anders vor als wie eine Meerfrau, so ungewöhnlicher Art war es." Sie wird durch fesselnde Gespräche bald der Mittelpunkt der Gesellschaft. Besonders anziehend sind ihre Erzählungen vom Meere, nach dem sie unsägliche Sehnsucht hat. — Noch einmal trifft sie mit Luchs zusammen (in Nürnberg) (XII, 2), wieder giebt sie der Sehnsucht nach dem Meer den ergreifendsten Ausdruck. Sie kommen in einen wilden Garten mit einem einsamen Landhaus. Hier setzt sie ihn in magnetischen Schlaf. — Es ist etwas Geheimnisvolles, Wunderbares an dem fremden Mädchen, das

[1]) Vgl. auch das Gedicht „An Sie" (1824) (Ausgew. Werke I, 3).

hierin dem Elemente ihrer Sehnsucht gleicht. Man kann von ihr Tiecks Verse gebrauchen:

„Warum Schmachten,
Warum Sehnen?
Alle Tränen
Ach! sie trachten
Weit nach ferne,
Wo sie wähnen
Schön're Sterne.“

Aber das fremde Mädchen ist keine rein dichterische Figur, sondern hat ihren Hintergrund im Leben. Es ist die idealisierte Gestalt der Hamburger Freundin Kerners, Amalia Schoppe, geb. Weise, die unter „Amalia“ Gedichte in Kerners Almanachen veröffentlichte und später eine ungemein fruchtbare Schriftstellerin wurde, hat sie doch über anderthalbhundert Bände geschrieben. Ihr hat Kerner auch das Gedicht „An Amalia“ (Ausgew. Werke I, 102) gewidmet. Sie stammte von der Insel Fehmarn an der Ostküste von Schleswig-Holstein [1]), lernte also die mächtige Wirkng des Meeres früh kennen. Sie schreibt in ihrem autobiographischen Werke (II, 157): „Eine grosse, schöne Natur umgab Clementine; das unermessliche Meer war ihre Wiege und schon früh lauschte sie mit selbst noch unbegriffenem Entzücken auf das Wogengebrause, auf den Donner der sich an den Felsenblöcken des Ufers brechenden Wellen, und kannte kein grösseres Glück, als mit dem Vater im schwankenden Kahne weit in die See hinauszufahren und Gefahren zu trotzen, die sie bereits begriff, die sie aber mit Wonne durchschauerten“. Eine andere Freude war es für das Kind, wenn es mit der alten

[1]) Über das höchst interessante Leben dieser Frau, das sich wie eine Novelle liest, vgl. man Goedeke [alte Aufl.] III, 620 ff. und den Artikel in der Allg. D. Biogr., wo auch die Litteratur über sie angeführt ist. Die in beiden Werken nicht erwähnten autobiographischen Aufzeichnungen „Erinnerungen aus meinem Leben“ 2 Bde, Altona 1838 sind schwierig und mit Vorsicht zu benützen. Es sind einzelne kleine Bilder ohne Rücksicht auf die chronologische Reihenfolge aneinander gereiht, und bestimmte Angaben von Daten meist absichtlich verschmäht. Am brauchbarsten ist noch das Stück „Clementine“ (II, 155--264), wo sie, angeblich von einer Freundin dieses Namens erzählend, eine Selbstbiographie giebt, wobei jedoch zu Gunsten des novellistischen Charakters die chronologischen Angaben vielfach verschwimmen. Der Lebensabschnitt von ihrer Verheiratung an steht in seiner knappen Behandlung in keinem Verhältnis zur breit angelegten Jugendgeschichte. Vortrefflichen Einblick aber gewinnt man daraus in die innere Entwicklung dieses so eigenartigen Charakters. Vgl. auch Lexikon deutscher Frauen der Feder, hrsg. v. Sophie Pataky, 2 Bde., Berlin 1898.

Wärterin am Meeresstrande sass, und diese vom fliegenden Holländer, von Meerfrauen, Nixen, den Palästen am Grunde der See u. s. w. erzählte. „Voll von sehnsüchtigem Verlangen liess sie dann oft die Blicke über die bewegte blaue Fläche des Meeres hingleiten und wünschte nichts mehr, als dass sich einmal der Arm oder das Haupt einer solchen schönen Meerfrau aus dem Wellenschaum erheben möchte, und sie glaubte fest daran, dass dies möglich sei.“ Ganz ähnliche Gedanken spricht das fremde Mädchen in den Reiseschatten aus. Die Ausführungen über das Meer (III, 6 u. XII, 3) schrieb Kerner offenbar in Erinnerung an mündliche Gespräche mit Amalien auf und schickte sie ihr mit der Bitte, ihm für die Schatten ihre Gedanken über das Meer mitzuteilen [1]). Diesem Wunsche kam sie auch am 14. Juli 1810 nach [2]). Indess hat Kerner wenig daraus benützt, obwohl Uhland wollte, dass der ganze Brief wörtlich in die Dichtung eingerückt werde [3]). Es stimmen die Stellen in den Reiseschatten nur in der allgemeinen Sehnsucht nach dem entfernten Meere und der unendlich weichen, sentimentalen Stimmung mit Amaliens Schreiben überein, aber Citierungen von Stellen finden sich nicht. — Ueber das in den Reiseschatten entworfene Bild Amaliens schreibt ihre Feundin Rosa Maria an Rickele am 18. Januar 1812 [4]): „Kerner hat mit wenigen Zügen treu ihr Bild dargestellt, und alle, welche sie lieben, müssen in Wohlgefallen darauf weilen.“

Der wilde Garten, von dem oben die Rede war, ist eigentlich eine Hamburger Erinnerung. Dort führte ihn Rosa Maria im August 1809 zu einem Garten neben einem einsamen Landhaus, das eine wahnsinnige weibliche Person schon seit 40 Jahren bewohnte. Das Lokal ist also in gleicher Schilderung nach Nürnberg übertragen [5]). Als Rosa Maria die Reiseschatten gelesen hatte, schrieb sie am 17. Jan. 1812 an Kerner [6]): „Neu war mir den wilden Garten darin zu finden, der neben dem unsrigen vor dem Dammthore lag, in dessen dunklen Laubengängen ich oft mit Amalie in traulichem Gespräch verweilte, und in denen ich dich zuerst auf der Maultrommel spielen hörte, ich war so gerne darinnen und habe manchmal dort gelesen .... Die wahnsinnige Person ist seitdem gestorben, der Garten ist verkauft worden, was daraus geworden ist, weiss ich nicht, man wird ihn aber wohl modernisiert haben.“

---

[1]) Briefw. I, 145.
[2]) Briefw. I, 130 f.
[3]) Briefw. I, 147.
[4]) Geigers Rec. S. 270, No. 12.
[5]) Mayer I, 138.
[6]) Briefw. I, 271.

Unter der Gesellschaft auf dem Schiffe befindet sich auch eine blinde Harfnerin, der ein Knabe als Führer zur Seite steht. Kerner wird sich wohl dabei an eine ähnliche Figur erinnert haben, die in seiner Knabenzeit in Ludwigsburg im Vaterhause Mörikes wohnte. Es war ein Gräfin Bouclereau, eine Emigrantin. Sie spielte die Harfe und begleitete sie oft noch in stiller Nacht mit den Tönen eines klagenden, tief eindringenden Gesanges. Der junge Justinus, von der romantischen Erscheinung dieser Frau und von ihrem Gesange angezogen, lauschte oft beim Hause [1]).

Eine merkwürdige Gestalt in den Reiseschatten, in seinem ganzen Gehaben stark an den Friedrich im Wilhelm Meister erinnernd, ist Felix, ein junger Gaukler, eine Vagantennatur. Luchs nennt ihn seinen Laternenputzer und Volkssänger. Die Vorliebe für diese Art von Menschen, die ohne Beruf von Ort zu Ort wandern, ist der Romantik überhaupt eigen und hat vielleicht ihren glänzendsten Vertreter im Taugenichts Eichendorffs gefunden. Felix treibt allerlei Eulenspiegelstreiche. Bei allen Handwerken hat er es versucht, aber überall ist er schon nach wenigen Tagen weggejagt worden. Auf dem Neckarschiff trifft ihn Luchs als Schiffsjungen (III, 6), dann als Trommler bei den Stadtsoldaten (IV, 1—3), später wieder als Diener des Steinsammlers (VIII, 6), schliesslich als Mohren des Grafen Maslach, dem er sich als Sohn eines afrikanischen Häuptlings ausgiebt (XI, 2—3). Bei allen diesen humoristischen, ja clownhaften Zügen hat er dennoch eine tiefernste Seite, denn gleich dem fremden Mädchen hat er eine unwiderstehliche Sehnsucht nach dem Meere, das er im Geiste deutlich vor sich sieht und das ihm im Traume erscheint, obwohl er es nie geschaut hat. Der Dichter hat Felix mit sichtlicher Vorliebe gezeichnet und nimmt überall Partei für die Schelmenstreiche, die er namentlich den Plattisten spielt. Er stellt ihn als Vertreter des Volkstümlichen, der urwüchsigen Natur hin und legt ihm die Ballade vom Grafen und der Magd und das Hasenvolkslied in den Mund. Hat an dieser Gestalt die litterarische Tradition ihren Anteil, so hat sie aber auch eine Grundlage im Leben. Vor Veröffentlichung des Briefwechsels war nur ein Zeugnis über Felix vorhanden, das im Februar 1809 entstandene 2. Nachtblatt Uhlands [2]), wo eine Art Biographie von ihm steht. Fränkel (I, 480) macht die Anmerkung: „Wer hiemit gemeint ist, lässt sich nicht ermitteln", und Herm. Fischer (S. 67) hält ihn für eine blos poetische Figur und findet in dem Felix Kerners einen Beleg

[1]) Bilderbuch S. 106 f.

[2]) Mayer I, 119 ff., Fränkel I, 475 ff.

dafür, dass vieles in den Reiseschatten den gemeinsamen Vorstellungen und Unterhaltungen der beiden Freunde entsprungen sei. Das trifft jedoch in diesem Falle nicht zu, denn Felix ist eine historische Person, die Angaben im Nachtblatt sind wirklich biographische Daten, denn sie werden durch Briefstellen gestützt. Der Bursche hiess Felix Schaber und war der Sohn eines Apfelweibes in Tübingen, das an der Marktecke ihre Früchte feilbot. Zuerst ging er zum Militär als Tambour, dann wurde er Fleischer, hernach Schneider. Er muss später von allerhand Gaukelspiel gelebt haben. Uhland schreibt am 26. April 1809 an Kerner[1]: er werde zur Feier seines 22. Geburtstages das Schattenspiel „König Eginhard" von Felix Schaber u. a. aufführen lassen. Er scheint weit herumgekommen zu sein und auch Paris gesehen zu haben, denn Uhland sagt in einem Briefe vom 6. Sept. 1810[2], er habe Felix noch nicht in Paris gesehen. Später verschwindet er den Freunden aus den Augen; seine weiteren Schicksale sind deshalb nicht zu ermitteln. — Felix trägt in den Reiseschatten als charakteristisches Kleidungsstück den alten Grenadierrock seines Vaters, den er aber nur zur Hälfte ausfüllt, und ihn deshalb „wie einen Fischschwanz hinten nachzieht." Sonntags trägt er ihn auf der rechten Seite, werktags auf der verkehrten. Fast ebenso heisst es im Nachtblatt: „Er kleidet sich in einen langen und weiten Dragonermantel von blauer Farbe, der ihn ganz umhüllt, dessen Aermel bis auf die Erde herabhängen, der seine Füsse unsichtbar macht, und dessen Schleppe wie der Fischschweif einer Meerfrau hinten nachwogt, sodass er mehr zu schwimmen als zu gehen scheint." Seine Vorliebe für das fahrende Volk zeigt Kerner auch noch an anderen Stellen der Reiseschatten. Er führt einen Mann mit verstellbarer Nase vor (IV, 3), dann ein kleines, braunes Mädchen, das den Körper seltsam verrenken kann, eine rechte Mignonfigur, (IV, 3, VI, 5), und wie sich später herausstellt, einer Zigeunergesellschaft angehört. Er nimmt auch die Zigeuner durch den Mund des Kapuzinerbruders in Schutz; es sei ungerecht sie ausrotten zu wollen, denn man verdanke ihnen viele Arzneipflanzen, welche sie in den Wäldern ansäeten (VI, 5).

Wie Kerner diesem Kapuzinerbruder seine eigenen Lebensansichten in den Mund legt, ist bereits erwähnt worden. Die ganze Gestalt is echt romantisch, zunächst der katholisierende Zug überhaupt, der auch Kerner eigen ist. In seinem Charakter, seinem Empfindungsleben

[1]) Briefw. I, 42.
[2]) Briefw. I, 141.

und seinen Ansichten über die Kunst ist der Kapuziner ein unmittelbarer Nachkomme des Tieck-Wackenroderschen Klosterbruders. Er ist selbst bildender Künstler — er malte die Bilder fürdie Klosterkirche (VI, 2) — und Musiker. Er interessiert sich für Volkssagen und erzählt dem Schattenspieler die Sage vom Grafen Asper, als sie an einem Schöpfbrunnen im Walde vorbeikommen, an den sich dieselbe knüpft. An der Natur [1]) hängt er mit schwärmerischer Zärtlichkeit und geht in der Hingebung an dieselbe ganz auf. Die Natur aber wird von den platten Menschen nicht verstanden, sondern mit Füssen getreten. Es ist recht bezeichnend, wenn III, 1 die Natur selbst Partei gegen die Plattisten nimmt. Blumen und Tieren ist wohl, als diese aus ihrer Nähe sind. Es erinnert an den berühmten Ruf der Romantiker: „Es ist an der Zeit!" wenn der Kapuziner die Worte ausspricht: „Erscheinen wird der Geist, der längst still in der ganzen Natur herankeimt, der Geist des alten Glaubens." — Für den Kapuziner ist wohl kein anderes Vorbild als das litterarische aufzutreiben. Kerner lernte ja allerdings in seiner Jugend bei öfterem Besuche des Kapuzinerhospizes auf dem St. Michaelsberge bei Brakenheim Mönche kennen, die indessen für seine Gestalt kein Modell abgeben konnten, denn er schildert sie als lustige Leute, die sich in frohen Gesellschaften am Essen, Trinken und wohl auch am Tanz vergnügten [2]). — In dem Local des Klosters in den Reiseschatten, welches den erfundenen Namen St. Rosenberg trägt, sind drei wirkliche Oertlichkeiten miteinander verschmolzen. Die Beschreibung der Räumlichkeiten des Klosters, besonders der Kreuzgänge ist nach dem alten Kloster in Maulbronn gemacht, in dem zu Kerners Zeit die Prälatur, die Oberamtei und die theologischen Schule untergebracht war [3]). Bei der herrlichen Lage des Klosters mit der wundervollen Aussicht hat der Dichter wohl den St. Michaelsberg vor Augen gehabt. Schliesslich ist auf dem St. Rosenberg der Hildesheimer Rosenstock mit der darauf bezüglichen Stiftungstafel localisirt (daher wohl auch der Name Rosenberg).

Ein Zeitgenosse Kerners, der zwar nicht persönlich in den Reiseschatten auftritt, aber von dem der weisse Mann erzählt (IX, 5), ist der Maultrommelkünstler Franz Koch aus Breslau. Auf der Reise nach Hamburg berichtete ein Kapellmeister unserem Dichter, dass Koch gestorben sei [4]). In diesem Glauben setzte Kerner in die 1. Auflage der

[1]) Über die Naturschwärmerei der Romantiker vgl. Brandes, a. a. O. 104—125.
[2]) Bilderbuch S. 212 ff.
[3]) Vgl. Bilderbuch S. 147—153, 162—183.
[4]) Briefw. I, 47.

Reiseschatten den Satz: „Das Spiel aber hat ihm, wie er oft vorhersagte, den Tod gebracht, er starb an der Schwindsucht.“ Indes schrieb ihm aber Koch am 21. Jan. 1820 von Stuttgart aus einen Brief[1]). Kerner musste es natürlich sehr unangenehm berühren, dass er den Mann schon 1811 gestorben sein liess, und hat den angeführten Satz 1834 entfernt, woraus hervorzugehen scheint, dass Koch sich noch eines langen Lebens erfreut habe. Für uns heutige Menschen klingt es sehr merkwürdig, wenn wir hören, dass ein Mann ein Maultrommelvirtuos von Beruf war und ganze Concerttournéen machte. Dass Kerner selbst sich für Koch so interessierte, nimmt nicht Wunder, denn die Maultrommel spielt in seinem Leben eine grosse Rolle. Er lernte dieses Instrument in seiner Knabenzeit von seinem Bruder Georg und soll es darin zu einer staunenswerten Fertigkeit gebracht haben. Die Maultrommel ist so recht sein Sorgenlöser. Seine tiefsten und innigsten Gefühle, seinen Schmerz und seine Wehmut strömt er darauf in Tönen aus. Er sagt in der Anm. zu I, 2 (in der 1. Aufl.): „[Die Maultrommel] ist vorzüglich für eigene Phantasie geeignet; geeignet, Ausströmungen eines reinen Gefühles in Tönen besserer Welten darzustellen, wie die Aeolsharfe die Gefühle des Frühlings und der gestirnten Nacht. Jeder stille Seufzer, ja ich möchte sagen, jeder Gedanke, jede Sehnsucht ist fähig, dieses Instrument in Bewegung zu setzen und sich so in Tönen zu verkünden.“ Wie Kerner als Vorzug seines Spiels hervorhebt, dass es nicht zitherartig klang wie die Weisen der Tiroler, so übertraf ihn Koch darin, dass er das Rauhe im ersten Anschlage vermeiden konnte. Dieser soll auch sehr fein gearbeitete Maultrommeln aus England gehabt haben. Auch Kerner benutzte später nicht mehr gewöhnliche Instrumente mit Stahlzungen, sondern mit Silberzungen, wodurch er eine feinere Nüancierung erreichte. — Koch wird von Kerner gefeiert in dem Gedichte „Auf Franz Koch Spiel auf der Maultrommel“ (Ausgew. Werke I 234)[2]), und auch einem zweiten Virtuosen auf diesem Instrument hat er ein poetisches Denkmal gesetzt in „Auf Eulensteins Spiel auf der Maultrommel in der Nacht“ (Ausgew. Werke I, 238). In beiden Poemen lebt traumhafte Begeisterung über die süssen Töne, die sich ihm wie in den Reiseschatten I, 2 in allerlei Gegenstände verwandeln. Daher heisst es auch in der erwähnten Anm., dass die Maultrommel wie kein anderes Instrument fähig sei, „die Töne sichtbar darzustellen.“ In dem Kult dieses simplen Instrumentes ist viel

[1]) Briefw. I, 499.

[2]) Zuerst veröffentlicht im Morgenblatt 1820, No. 38.

Romantisches und es gehörte wohl eine Fantasie und ein Nervensystem wie das Kerners dazu, um alle diese Gefühle zu erregen. (Vgl. Kerners Aufsatz „Ein Wort über die Mundharmonika oder Maultrommel" im Morgenblatt vom 10. März 1809, No. 59).

Eine ganz kleine episodische Scene in den Reiseschatten IV, 6 hat Kerner fast wörtlich aus einem Briefe Uhlands vom 10. Juni 1809[1]) entlehnt. Dieser traf nämlich einmal gelegentlich eines Abendspazierganges einen betrunkenen Bauer, der wahrscheinlich ehemals unter dem Militär gestanden war, denn er sang beständig von der Festung Belgerad. Sein Weib machte ihm Vorwürfe, er aber sang dazwischen: „Gott grüss' euch Alter, schmeckt das Pfeifchen?" Dann versicherte er, dass wenn er nachts im Rausche wie ein Vieh nachhause komme, doch jedesmal nach seinen Kindern sehe, ob sie auch einen leichten Atem hätten.

Besonders gern verweilt Kerner bei den Denkmälern deutscher Kunst in Nürnberg[2]). Die Wiederaufnahme der altdeutschen Malerei und Plastik ist ja ein Hauptprogrammpunkt der Romantik. Als Tieck mit Wackenroder von Göttingen nach Erlangen auf die Universität reiste, kam er zum erstenmale nach Nürnberg. Hier machten die Werke der Dürer, Vischer, Kraft auf ihn einen Eindruck, der für sein künftiges Leben entscheidend war. Von nun an war er Romantiker und schwärmt mit seinem Freunde von den alten deutschen Meistern. — Auch auf Kerner war die Wirkung eine sehr bedeutende. Er riet nun Uhland ab nach Paris zu reisen, wobei sich der ganze Grimm des deutschen Patrioten ausspricht, der seinen Standpunkt begreiflicherweise einseitig vertritt[3]). „Die in Sälen aufgeschichteten, gestohlenen Kunstwerke möchte ich gar nicht ansehen . . . Die Reise bis nach Paris ist ohne alles Interesse und Paris wäre mir zum Ekel . . . Ich wollte doch lieber die Kunstwerke der Meister da sehen, wo sie von ihnen hingestellt wurden, als in solchen Teufelssälen, in den Kirchen, Rathäusern. Aus diesen herausgerissen, haben sie für mich keinen Wert mehr[4]) . . . . . Es hat mich, bei Gott, nichts so — nichts und aber nichts so, nicht Umarmung

[1]) Briefw. I, 58.

[2]) Vgl. Brandes, a. a. O. 164 ff. — Erich Schmidt „Die Entdeckung Nürnbergs" in den „Charakteristiken". Berlin 1886. S. 38 f.

[3]) Briefw. I, 125 f.

[4]) Vgl. „Auf die aus den Kirchen weggebrachten altdeutschen Gemälde" (Ausgew. Werke I, 207).

der Geliebten, nicht der Blick von einem Berg, nicht Poesie, nicht Tonkunst, nicht Sonn' und nicht Mond so hingerissen als der Anblick des ersten Gemäldes von Dürer — allein es hätte diese Wirkung gewiss nicht gehabt, wäre es in einem geweissten Saal gestanden. So aber sah ich es in den hl. Gewölben der Sebalduskirche zu Nürnberg, wo die verklärten Bilder der Glasmalereien einen hl. Schein um dasselbe werfen." In den Reiseschatten hat der Dichter Nürnberg drei Schattenreihen gewidmet. Luchs besichtigt mit ehrfurchtsvoller Scheu die Sebalduskirche (X,1). Er steht auf dem Johanneskirchhof sinnend vor den Gräbern Dürers, Hans Sachsens und Konrad Grübels, (XI,1). Er bewundert den von Martin Kätzel gestifteten Kreuzweg von Adam Kraft. Martin Kätzel, ein Nürnberger Patricier war zweimal (1468 und 1472) im hl. Lande und war in Jerusalem zur Stiftung von Stationsbildern angeregt worden. Er nahm vom angeblichen Hause des Pilatus ausgehend, die Masse der Entfernungen jener von frommen Christen ihm bezeichneten Stellen, an welchen dem Erlöser auf seinem Weg zur Richtstätte besondere Zufälle begegnet sein sollen, in der Absicht den Leidensweg in Nürnberg getreu nachzubilden und mit Darstellungen der entsprechenden Ereignisse schmücken zu lassen. Er bestellte in der Tat 7 Reliefs bei Kraft und liess dieselben auf pfeilerartigen Unterbauten neben dem Wege von dem Tiergärtner-Tor nach der Vorstadt St. Johannes in den gemessenen Entfernungen aufstellen und als Schluss dieses 1150 Schritte langen Weges einen Calvarienberg aufführen [1]). In dem Zwischenspiel der XII. Schattenreihe, dem Krippenspiel von Nürnberg, lässt der Dichter einige historische Bilder an uns vorüber ziehen. Es ist eine Pantomime, dargestellt von kleinen Puppen, ein Knabe, der vor der Bühne mit einem Stabe in der Hand steht, giebt die Erklärung. Als der Dichter abends sich zur Ruhe begiebt, ziehen alle diese Bilder im Traume an ihm vorüber. Unter andern träumt ihm auch, dass das schwere Kruzifix über dem Westportal der Sebalduskirche aufgezogen und befestigt wird. Es ist das berühmte erzene Kruzifix, das 1482 von der Familie Stark gestiftet wurde und 18 Centner wiegt [2]).

Als Herberge wählt Luchs Hans Sachsens Haus, in welchem damals das Gasthaus zum roten Ochsen sich befand, welche Tatsache Kerner „artig in Bezug auf das Morgenblatt" nennt [3]). Natürlich, denn Hans Sachsens Haus und roter Ochs musste ja für das Morgenblatt eine hübsch klingende Parallele sein.

[1]) Vgl. Allg. D. Biogr., Artikel Kraft.

[2]) Vgl. J. Priem, Nürnberger Sagen u. Geschichten, 2. Aufl. Nürnberg 1877. S. 248.

[3]) Briefw. I, 125.

V. Volksbücher, Volkslieder. Märchen.

a) Volksbücher. Natürlich widmeten die jungen Tübinger Romantiker ihre Mühe auch den Volksbüchern und Volksliedern. Gelegenheit die Schätze dieser Litteratur kennen zu lernen, bot ihnen ein naher Hauptstapelplatz derselben, Reutlingen, nur ein paar Wegstunden von Tübingen entfernt. Von dort, besonders von dem berüchtigten Buch- und Nachdrucker Justus Fleischhauer bezogen die Freunde die sie interessierenden Werke, ja Kerner scheint die Sammlung von Volksbüchern fast als einen Sport betrieben zu haben. Über einen der zahlreichen Ausflüge, die nach Reutlingen gemacht wurden, erzählt uns Varnhagen[1]: „Vor einigen Tagen fuhr ich mit Kerner nach Reutlingen, wo die Volksbücher und Volkslieder gedruckt werden .... Wir besuchten ... Fleischhauer, wo wir uns mit Volksbüchern und Volksliedern versahen. Der Nachdrucker, der zunächst am Volke steht, für dessen Bedürfnis wohlfeile und geringe Ausgaben liefert, ist für Kerner der eigentliche Buchhändler, mehr als der ordentliche, für Gelehrte, Gebildete sorgende Verleger, und der Name Fleischhauer macht ihm einen besseren Eindruck als alle Cotta, Göschen und Perthes. Er liebt die Nachdrucker, wie man die Zigeuner liebt, aus dem romantischen, gesetzlosen Hang im Menschen, wobei man doch nicht ansteht, erforderlichen Falles, gegen die Lieblinge es mit der ordentlichen Obrigkeit zu halten. Auf die Frage, ob bei neuem Abdruck der Volksbücher nie etwas verändert, sondern der alte Text treu wiedergegeben werde, versetzte der Mann, unsere Meinung missverstehend, er würde gern manches ändern, aber es sei dazu keine Zeit übrig. Gottlob! seufzte Kerner, haben Sie nur immer recht viel zu tun! Diese warme Teilnahme für sein gewerbliches Gedeihen nahm der Mann mit gerührter Dankbarkeit auf .... Eigentlich hält er uns, die wir doch Tübinger Gelehrte vorstellen, für etwas närrisch, da wir uns mit seinem Löschpapier befassen und um seine Ausgaben kümmern."

Wie auf seiner Bildungsreise, so geht Kerner auch in seiner Dichtung von Reutlingen aus, „der alten Reichstadt", wie sie dort genannt wird; denn in der Tat deutete noch alles auf die Vergangenheit einer freien Reichsstadt hin. „Als mich die Begleiter [Uhland und Kölle] verlassen [hatten] ...." beginnen die Reiseschatten. Sodann wird die schöne gotische Marienkirche geschildert. Ein prachtvolles Stimmungsbild, das uns das Aussehen der Stadt am Abend und die idyllische Ruhe der Bewohner in anschaulichster Weise vor die

[1]) Denkwürd. III, 101.

Augen bringt, erinnert sehr stark an ein ganz ähnliches von Tübingen in einem Briefe an Rickele[1]) aus dem Jahre 1807. Man kann wohl annehmen, dass dieser Brief benutzt wurde[2]). — Auf der Reise spürte Kerner eifrig den Volksbüchern nach und suchte seine Sammlung zu bereichern. In Hamburg fand er besonders reiche Ausbeute. Am 15. Juni 1809 schreibt er Uhland[3]), es gebe in der ganzen Umgebung keine Volksbücher mehr, die er nicht kenne, und er habe schon mehr derselben in seiner Sammlung als Görres bekannt seien. Er verfasst ganze Briefe im Volksbücherstil, der mit seinen „und" und „massen" etc. Uhland und allen, die sie lesen, auffällt[4]). Aus dem vorhandenen Material können wir folgende Titel von Volksbüchern entnehmen, die Kerner bekannt waren: die Bibliothek Kullikeias (IX, 3) besteht aus 11 Volksbüchern. 1. Fortunat (Simrock, „Die deutschen Volksbücher", 13 Bde., Frankf. a/M. 1845—1867, III, 49ff; Gust. Schwab, „Die deutschen Volksbücher", Stuttg. 1859, S. 655ff., G. O. Marbach, Volksbücher, Leipz. 1838—47 (von Bd. 44 an hrsg von O. L. B. Wolff), Bd. 22, J. Görres, Die deutschen Volksbücher, Heidelberg 1807, S. 71 ff.[5]). 2. Tyll Eulenspiegel (Marbach 12, Simrock X, Görres 195). 3. Die sieben weisen Meister (Simrock XII, Marbach 30, 31, Görres 154ff.) 4. Genoveva (Simrock I, 381ff., Schwab 121ff., Marbach 8, Görres 264ff.). 5. Die schöne Melusine (Simrock VI, 1ff., Schwab 463ff., Marbach 3, Görres 234ff.). 6. Magelone (Simrock I, 41ff., Schwab 35ff., Marbach 5, Görres 151ff.). 7. Kaiser Octavian (Simrock II, 241ff., Schwab 389ff., Marbach 6, Görres 131ff.). 8. Gehörnter Siegfried (Simrock III, 361ff., Schwab 1ff., Marbach 10, Görres 93ff.). 9. Vier Heymonskinder (Simrock II, 1ff., Schwab 287ff., Marbach 9, Görres 99ff.). 10. Markgraf Walter (Griseldis) (Simrock VI, 119ff., Schwab 195ff., Marbach 1, Görres 148ff.). 11. Finkenritter (Simrock VIII, 459ff., Görres 179ff.).

---

[1]) Niethammer S. 11ff.

[2]) Über Reutlingen vgl. auch Uhland, zweites Nachtblatt.

[3]) Briefw. I, 52.

[4]) Briefw. I, 70.

[5]) Andere kleinere Volksbüchersammlungen sind: Die deutschen Volksbücher f. Jung u. Alt wiedererzählt v. Gust. Schwab u. G. Klee, Neue Folge, Gütersloh u. Lpz. 1881. — Neue Volksbücher unter Mithülfe mehrerer hrsg. v. C. Rienitz. Bd. 1—3. Berl. O. J. — K. W. Osterwald, Alte deutsche Volksbücher in neuer Bearbeitung. 5 Bde., Halle 1874—77. — Das Buch der Abenteuer v. G. Klee, Gütersloh 1894, — Rud. Müller, Die schönsten deutschen Volksbücher, Halle 1881. — (L. Aurbacher) Ein Volksbüchlein: der ewige Jude, die sieben Schwaben nebst vielen anderen erbaulichen und ergötzlichen Historien, 2 Teile, Münch. 1827, 2. Aufl. das. 1835 u. 39; neue Ausgabe Reclam 1898.

Von diesen waren die meisten Kerner schon in Tübingen bekannt, den Graf Walter und den Finkenritter kaufte er erst in Hamburg [1]. Ausserdem machte er in Hamburg folgende Ausbeute: König Eginhard, über den noch ausführlich zu sprechen sein wird, Albertus Magnus (Görres 27 ff.; eine poetische Fassung im Wunderhorn ed. Birl. u. Crecel. II, 274 ff.), Müllerehrenkranz (Görres 43 ff.), Gespräch von Thieren, Glücksrad, Schildbürger (Schwab 245 ff., Marbach 4, Görres 183 ff.). Auf der Reise nach Berlin bereicherte Kerner seine Sammlung mit Heinrich dem Löwen (Simrock I, 1 ff., Görres 90 ff.), Gerbino (eine anmuthige Geschichte von Prinz Gerbino und Prinzessin Rosina bei O. L. B. Wolff 44), wozu Kerner die Bemerkung macht, „nicht Arbino“, 1001 Nacht, der polnischen Gräfin, den drei Rolandsknappen, (Marbach 11; Einzeldruck mit dem Titel: Die drei Rolandsknappen, mit welchen sich nach der unglücklichen Schlacht bei Ronceval viele merkwürdige Begebenheiten ereigneten, o. O. u. J. an der Berl. kgl. Bibl., der schönen Kunigunde, den drei Schwestern (Marbach 11; 4 Einzeldrucke an der Berl. kgl. Bibl., ein Lpz. (Solbrig), ein Berl. (Zurngibe), einer vom Jahre 1794 ohne Druckort und einer o. O. u. J.), Reinecke Fuchs (Marbach 15, 16, 17, Simrock I, 125 ff.) und den drei Bucklichten von Damaskus; auf die letztgenannte Geschichte werde ich noch zurückkommen. Von Mayer (I, 142) wird als ein in Hamburg gefundenes Volksbuch „Schöne Historie zweier Kaufleute und einer frommen Frau“ (aus dem französischen) erwähnt.

Viel beschäftigte Kerner in Hamburg die Aufspürung des offenbar selten gewordenen Ritter Pontus (abgedruckt im „Buch der Liebe“ v. Büsching u. Von der Hagen, Berl. 1809, 1. u. einziger Bd., S. 269 ff. u. bei Simrock XI), den er aber nicht auffinden konnte. Ausser allen diesen genannten Volksbüchern musste Kerner noch die übrigen bei Görres angeführten in seinem Besitz haben oder wenigstens kennen.

Der Verkauf von Volksbüchern war damals sehr in Schwung; bei Jahrmärkten besonders waren eigene Volksliederbuden aufgeschlagen. Uhland sagt im Briefe an Kerner vom 15. April 1809 [2]) in humoristischer Weise: „Morgen fängt [in Tübingen] der Jahrmarkt an, wo die hl. Genovefa, der Kaiser Octavian und all die romantischen Herrschaften mitten unter den Bauern, Käsekrämern, Putzmacherinnen herumlaufen.“ Einen solchen Jahrmarkt und eine Volksliederbude schildert Kerner auch in den Reiseschatten IV, 5 offenbar nach Tübinger Muster. — Hatte

[1]) Briefw. I, f50.
[2]) Briefw. I, 40.

Kerner auf seiner Reise Uhland mit einer reichen Volksbücherlitteratur bekannt gemacht, so teilte umgekehrt Uhland im Jahre 1810 seinem Freunde die Schätze der Pariser Bibliothek mit. Er las fleissig Drucke und Manuskripte alter Volksbücher und Ritterromane mit solchem Eifer, dass ihn nicht einmal die Kälte in den ungeheizten Sälen davon abbringen konnte. Besonders zog ihn der normanische Sagenkreis an, der in Deutschland weniger bekannt war als der provençalische[1]).

Die dichterische Frucht der Beschäftigung Kerners mit den Volksbüchern ist das Schattenspiel „König Eginhard.“ Wie schon bemerkt, ist dasselbe eine der am frühesten entstandenen Partien der Reiseschatten; Kerner schickte es am 22. April 1809 an Uhland. Schon zwei Stellen im Briefwechsel legen die Vermutung nahe, dass Kerner seine Quelle, das Volksbuch vom König Eginhard, von Fleischhauer in Reutlingen auslieh und mit auf die Reise nahm. Uhland schreibt am 11. April 1809[2]): „Die Volksromane und das Wunderhorn sind noch nicht von Reutlingen gekommen. Vielleicht behält sie der liebe Mann als Pfand für seinen Eginhard zurück.“ Und bald darauf schreibt er wieder[3]): „Vergiss nicht den Volksroman, wenn du ihn ausgebraucht, zu schicken, damit wir gegen den Reutlinger nicht zu Schanden werden, der mir die Bücher noch immer nicht geschickt hat.“ Der Brief Kerners an Varnhagen, Frühjahr 1809[4]) bringt völlige Klarheit. Es heisst dort: „Noch einmal besuchte ich auf meiner Reise von Tübingen hierher die Stadt der Lieder, bis wohin mich Uhland, der treue Mann, begleitete. Daselbst fand ich einen Volksroman vor, der ganz echt ist, und von dem ich wenigstens noch nie ein Wort hörte, noch sah. [Folgt der vollständige Titel.] Und dieser Roman ist oft ganz originell und einzig in der Historie. Ich habe Fleischhauer, da er sich nicht in duplo vorfindet, versprochen ihn wieder zurückzusenden, damit er ihn neu auflegen könne, wie ich mit dem Pontus that. Und so kann ich ihn also Dir nicht mitbringen“ [nach Hamburg]. Nun folgt ein Auszug aus der Vorrede des Volksbuches und die Erzählung einer Episode daraus, nämlich des Zweikampfes eines Schneidergesellen mit einem

---

[1]) Vgl. Briefw. I, 128, 148.

[2]) Briefw. I, 38.

[3]) Briefw. I, 39.

[4]) Varnhagen Nachlass. Nord u. Süd S. 59. Tübingen, Frühjahr 1809 ist von Varnhagens Hand geschrieben. Aber es scheint mir nach der folgenden Stelle nicht möglich, dass Kerner diesen Brief in Tübingen verfasste. Man muss vielmehr eine Reisestation, etwa Stuttgart oder Ludwigsburg annehmen.

Riesen, was durch eine Federzeichnung Kerners illustriert wird. Die Episode gehört übrigens einer Partie der Vorlage an, welche der Dichter bei der Bearbeitung fürs Schattenspiel ganz links liegen liess. Nachdem nun Kerner das ausgeliehene Buch wahrscheinlich von Ludwigsburg auf das Andrängen Uhlands hin zurückgeschickt hatte, musste ihm sehr willkommen sein, als er in Hamburg ein Exemplar entdeckte, das er denn auch sogleich kaufte.

Der langatmige Titel der Quelle[1]) lautet: „Riesengeschichte, oder kurzweilige und nützliche Historie von König Eginhard aus Böhmen, wie er des Kaysers Otto Tochter aus dem Kloster bringen lassen, und hernach viel Unglück im Königreiche Böhmen entstanden ist. Dann wie die grossen Riesen dasselbe Königreich überfallen, und was vor wundersamer Streit mit ihnen vorgegangen. Auch wie der Ritter Julius die königliche Tochter sich zu einem ehelichen Gemahl erworben, und durch seine ritterlichen Thaten endlich das Königreich an sich gebracht hat. Alles sehr nützlich und lehrreich beschrieben von Leopold Richtern, gebürtig zu Lambach in Ob.-Oe. Gedruckt in diesem Jahr. Nürnberg[2]). Der Herausgeber bedient sich einer beliebten Fiction, indem er sagt, er habe das Buch auf einer Reise in einem einsamen Schlösslein an der Nabe gefunden, und solches den ehrsamen Junggesellen, absonderlich aber dem tugendhaften Frauenzimmer zulieb an den Tag bringen wollen.

Auf mein Ersuchen hin nahm sich der hochw. Herr P. Augustin Rabensteiner, Prior und Archivar des Stiftes Lambach, die ausserordentliche Mühe — wofür ich ihm bestens danke — das Archiv und die Bibliothek des Klosters zu durchstöbern, ohne jedoch Näheres über den Verfasser des Volksbuches zu finden. Aber aus den Matrikeln des Pfarramts wies er mir folgende Stelle nach: „den 11. 1652 dito [i. e. Febr.] ist hern Hyeronimo Richter, golschmidt et uxori ejus Justine ein Kind Joannes Leopoldus von P. Romano getaufft. Patrinus herr Johann Topf.“ Sein Vater hatte am 17. August 1650 geheiratet. Da sonst kein Leopold Richter in den Matrikeln zu ermitteln ist, so kann man wohl annehmen, dass sich die angeführte Stelle auf den Redactor des Volksbuches bezieht. — Von dem Inhalte des Volksbuches skizziere ich kurz den ersten Teil, denn nur dieser kommt für Kerners Schattenspiel in Betracht. Die Riesengeschichten sind übrigens auch im Volksbuche kein ursprünglich

[1]) Abgedruckt bei Simrock VII, 171 ff.

[2]) Zwei Einzeldrucke in der Berl. kgl. Bibl.: Riesengeschichte oder Historie von König Eginhard aus Böhmen, Köln a/Rh., Chr. Everaets, o. J. und das Richter'sche Buch. Neu gedruckt o. O. u. J.

organischer Bestandteil, sondern erst im Laufe der Tradition hinzugefügt. Zur Zeit Kaiser Ottos war die Frömmigkeit von Regensburg allenthalben berühmt und es entstanden dort viele Klöster. In ein Nonnenkloster brachte auch Kaiser Otto seine Tochter Adelheid. — König Eginhard von Böhmen auf dem Hratschin bei der Tafel sitzend, giebt seinem Vergnügen an der Jagd Ausdruck. Sein Hofmeister Dietwald findet in einer schönen, tugendhaften Braut einen noch viel besseren Zeitvertreib für den König und schlägt Adelheid vor. Die Bedenken seines Herrn über eine Entführung aus dem Kloster zerstreut er mit dem Hinweis auf die grosse Macht der Liebe. Er wird abgesendet, weiss sich ins Kloster zu schleichen und bringt Adelheid nach Prag, wo die Hochzeit gefeiert wird. — Als der Kaiser davon hört, zieht er gegen Eginhard zu Felde. Dieser ersticht Dietwald als den Urheber des Unglücks. Dann flieht er mit seiner Gemahlin und wenigen Getreuen in das einsame Schloss Schildeis im Böhmerwalde. Der Einsiedler Paul versieht dort die Dienste des Spions. Eginhard lässt sich einen langen Bart wachsen und giebt sich für einen böhmischen Edlen aus. — Der Kaiser und sein Schildknecht verirren sich eines Tages bei der Jagd im Walde und werden von der Dunkelheit überrascht. Sie geraten durch wilde Tiere in grosse Gefahr. Vom Gipfel eines Baumes erblickt der Schildknecht Licht; diesem nachgehend kommen sie zum Schloss Schildeis. Sie geben sich für Ritter aus, die sich im Walde verirrt hätten. Nach Rittersitte wird ihnen das Schwert abgenommen. Adelheid erkennt das Schwert ihres Vaters, als es Eginhard ins Schlafgemach bringt; grosse Bestürzung. Durch einen Ritter, der ein Gespräch des Kaisers mit dem Schildknecht belauscht hat, erfahren sie aber, dass Otto nunmehr milder gegen den Entführer gestimmt sei; da gehen Eginhard und Adelheid zu ihm mit Fesseln in der Hand. Der Schildknecht will entspringen, da er an Verrat denkt. Aber der König und seine Gemahlin bitten den Kaiser demüthig um Verzeihung und übergeben ihm die Fesseln, zum Zeichen, dass sie sich in seine Gewalt gäben. Versöhnung. Der Schildknecht wird zum Ritter geschlagen und erhält das Schloss Schildeis zu Lehen, weil er es entdeckte. Hier knüpfen in den Erlebnissen Stratos — erst jetzt erfahren wir den Namen des Schildknechts — die Riesengeschichten an. — Eine Sage mit denselben Motiven erzählt die böhm. Chronica Wenceslai Hagecii S. 131—33 und die Chronica Bohemiae von Peter Becklern, Frankfurt a/M. 1695, Cap. VI [1]). Nach der erstgenannten Chronik kam

[1]) Bei Görres S. 86 ff.

Herzog Ulrich um das Jahr 1009 zu einem ihm unbekannten Schloss, das ganz verlassen war. Niemand wusste von dessen Existenz. Auf seine Bitte hin belehnte der Herzog seinen Diener Przym damit. Es hatte aber mit dem Schlosse, wie die deutschen Chroniken erzählen, folgende Bewandtnis: Um Heinrichs I. Tochter Helena bewarb sich ein Graf von Altenburg vergeblich. Da verkaufte er seine Güter und liess sich tief im Walde ein Schloss bauen und mit Lebensmitteln auf Jahre versehen. Die Bauleute verbrannte er alle in einem Gebäude neben dem Schlosse, damit niemand von dem Bau wisse. Dann entführte er Helena mit ihrem Willen dorthin. — Nach fünf Jahren verirrte sich der Kaiser auf der Jagd und kam zum Schlosse. Für einen Ritter aus Hungarn sich ausgebend erzählte er dort, dass der Kaiser gestorben sei, worüber Helena grosse Freude offenbarte. Nach Regensburg zurückgekehrt, rüstete Heinrich ein Heer aus, zog vor das Schloss und gab sich zu erkennen. Der Graf verteidigte sich zuerst, dann aber bat er um Gnade und erhielt Versöhnung. Etwas abweichend erzählt die Chronik von Peter Becklern, „die wunderliche Geschichte Herzog Brzetislai, Udalrici Sohn, welcher ein kaiserlich Fräulein Juttam aus dem Kloster zu Regensburg entführt, woraus ein weitaussehendes Kriegsfeuer entstanden, so aber bald gedämpft worden ist.“

Alle drei Fassungen haben also gemeinsam die Person des deutschen Königs (Heinrichs I. [919—936] oder Ottos I. [936—973]) und seiner Tochter (Adelheid, Helena, Jutta); sodann das Lokal der Stadt Regensburg, woraus man vielleicht schliessen kann, dass das einsame Schloss in allen Fassungen im Böhmerwalde lokalisiert ist. Der historische Hintergrund verschwimmt. Bei Peter Becklern entführt Herzog Břetislaw die Tochter des Kaisers. Da dieser Herzog 1035—55 regierte, so müsste unter dem Kaiser historisch richtig Heinrich III. (1039—56) gemeint sein. In der andern Chronik aber findet Herzog Ulrich (Udalrich), der Vater Břetislaws, bereits das Schloss vor. Historisch ist auch Adelheid, Ottos I. Stieftochter. Ihre Mutter, dessen zweite Gemahlin, Adelheid, war die Tochter Rudolfs II. von Burgund und hatte zum ersten Mann Lothar, den Sohn des Königs Hugo von Italien. Ganz sagenhaft ist König Eginhard. — Das Volksbuch Richters bedeutet gegenüber den Chroniken einen Fortschritt in den Charakteren, die, obwohl sie ziemlich stümperhaft gezeichnet sind, doch wenigstens menschlicher erscheinen, denn es fehlt ihnen die entsetzliche Gemütsroheit der entsprechenden Personen der Chroniken.

Inhaltlich hat sich Kerner bei der Bearbeitung des Volksbuches sehr genau an die Quelle angeschlossen. Doch ist er Eklektiker gewesen, er hat nicht alle Motive herübergenommen. Vieles, so die Gespräche zwischen Eginhard und Dietwald, dann zwischen dem Kaiser und dem Schildknecht sind wörtlich aus dem Volksbuch entlehnt. Überhaupt schliessen sich alle in Prosa geschriebenen Partien in Stil und Wortlaut sehr eng an die Quelle an, während die versifizierten Stellen freiere Diction zeigen. Mit den Motiven des Volksbuches jedoch hat der Dichter in wunderlicher Weise viel Grotesk-Komisches verwoben, wie überhaupt das ganze Schattenspiel einen travestierenden Charakter hat. Das Personal ist bedeutend vermehrt. Es treten auf: ein Zwerg, der Teufel, eine Zigeunerin, Nachtfräulein, redende Mäuse, Hunde, Sessel und Tische, es erscheinen alle möglichen Tiergestalten und Teufelsfratzen [1]), welche alle sammt und sonders mit dem Inhalte des Stückes wenig zu tun haben. Dazu kommt noch die Magie des Lichtspiels, die hier besonders stark herrscht. Alle Verwandlungen geschehen, wie ja natürlich, vor den Augen des Zuschauers. Eine Person geht in eine andere über und spricht aus ihr heraus oder zerteilt sich in mehrere. Die drei Nachtfräulein erinnern an die Parzen [2]). Die redenden Sessel und Tische, welche aus dem Walde herbeigerufen werden und ihrem lebhaften Unmut über die Last, die sie zu tragen haben, Ausdruck geben, beweisen deutlich den Einfluss des Tieck'schen Zerbino, wo Tische und Stühle ein allerdings gegenteiliges Gefühl aussprechen, das natürlich ironisch gemeint ist. Sie freuen sich nämlich, dass sie aus dem rohen Naturstande grüner Bäume nunmehr zu nützlichen Mitgliedern der Gesellschaft gebildet worden seien [3]). Überhaupt zeigt sich Tieck'scher Einfluss in der ganzen Holzschnittmanier der Behandlungsweise. Ein Zwerg tritt als Prolog auf und erklärt am Anfang des 2. Aktes dem Publikum die Situation. Wie Tieck apostrofiert Kerner das Publikum, unter dem er sich natürlich das „gebildete" vorstellt, und frozzelt es. Am Schluss des 1. Aktes

[1]) Vgl. Tieck, Sternbald II, 240.

[2]) Im Personenverzeichniss zum Eginhard in den Ausgew. Werken steht nur ein Nachtfräulein, also wohl ein Druckfehler. Im ersten Druck (1811) tritt allerdings nur **ein** Nachtfräulein auf.

[3]) Man vgl. Briefw. I, 36 die vom Pfarrer erzählte Äusserung des Morgenblattschreinerners, der behauptete, er habe durch vieljährigen vertrauten Verkehr mit Tischen und Stühlen in denselben nicht undeutliche Spuren von Verstand wahrzunehmen, auch in verschiedenen Holztönen eine gewisse Natursprache zu entdecken geglaubt.

lässt der Dichter einen Pudel, der lebhaft an den Stallmeister im Zerbino erinnert, hervortreten und sprechen: „Mit höchster Erlaubnis habe ich die Ehre, ein gebildetes Publikum durch ein Deklamatorium zu ergötzen." Dann bellt er bis der Vorhang fällt. Das ist wieder ein Hieb auf das platte Natürlichkeitsprinzip, das wir auch in den Parterrescenen (II, 7) verspottet finden. Eine Amtsmännin z. B. geht nur in die „Sonnenjungfrau", weil das Füttern der Vögel, das darin vorkommt, so natürlich ist. Und ein Gerichtsassessor findet wieder den Sonnenaufgang so natürlich, dass er glaube, er könne mittels eines Brennglases die Pfeife anzünden. Am Schluss der Vorstellung kommt der Pudel wieder hervor, um „ein gebildetes Publikum durch seine Stellungen zu amüsieren. Er streckt die Zunge gegen die Loge heraus und wedelt mit dem Schwanze gegen das Parterre." Eine andere Ironisierung der Plattisten ist es, wenn der Schildknecht auf des Kaisers Frage, wie ihm die heulenden Wölfe im Walde gefallen hätten, antwortet: „Ich muss euch sagen, sie scheinen mir sehr ungebildet, und ich bereue nun, dass wir sie nur so laufen liessen und nicht lebendig fiengen, um sie durch Abnahme ihrer überflüssigen Hinterfüsse für ein gebildetes Publikum geniessbar zu machen. Natürlich hätte man unter ihnen eine Auswahl treffen müssen, denn die mehrsten von ihnen sind doch ganz ohne Sinn und Verstand, Arabesken und Produkte eines verfinsterten Mittelalters". Der satirische Zug, dass die Aufklärer sogar die wilden Tiere rationalistisch erziehen wollen, ist wieder recht Tieckisch. So treten in der verkehrten Welt II, 6 die wilden Tiere vor (Pseudo-)Apollo. Ein Löwe: „Ich bin Ihnen unendlich verbunden, Herr Schäfer; Sie haben mit Ihrer vortrefflichen Kunst so lange an mir gezähmt, bis es Ihnen doch gelungen ist, etwas Bildung in mich hineinzubringen." Leopard: „Ich bin auch gesittet und spüre ein ordentliches Verlangen nach den Künsten in mir, so wie nach guter Gesellschaft" u. s. w. Der Schildknecht meint weiter, dass es sich im Bett ruhe, wie auf Morgen- und Rosenblättern. Der köstlichste Stich auf die Aufklärer ist das Argument, mit welchem derselbe des Kaisers Unmut über die Entführung der Tochter zu besänftigen sucht: „Ihr müsst wissen, dass die Klöster bloss Produkte eines barbarischen Mittelalters, einer höchst miserablen Zeit sind." Dieses krasse Überspringen von der Zeit, in welcher der König Eginhard spielt, in die Gegenwart, zeigt besonders deutlich, wie wenig es Kerner um eine Dramatisierung des Volksbuches an und für sich zu tun war. — Auch im König Eginhard gehen die Professoren nicht leer aus; der für

seine Entdeckung des Schlosses zum Professor ernannte Schildknecht spielt eine sehr lächerliche Rolle.

Eine Anspielung auf ein bestimmtes Zeitereignis ist es, wenn der Schildknecht auf des Kaisers Frage, wie ihm auf dem Baum zu Mute war, antwortet: „Ich war zwischen lauter Bäumen, hätt' mich der Wind von einem geworfen, so hätt' ich mich wieder am andern gehalten, und wäre ich dann, ohne mich müd' zu laufen, aus dem Wald gekommen. [Wörtlich aus dem Volksbuch.] Dies wäre so eine Art Degen'scher Flug-Maschine gewesen, besonders, da ich einen Degen angehabt." Das bezieht sich auf den Flugtechniker Jakob Degen, der im Jahre 1808 mit seinen Flugversuchen in der Hofreitschule zu Wien grosses Aufsehen machte[1]). Das wohl von Wien ausgegangene, übrigens sehr billige Wortspiel zwischen Degen, dem Eigennamen, und Degen, der Waffe, scheint sehr verbreitet gewesen zu sein. Kollege v. Komorczynski teilte mir mit, dass in Schikaneders ungedruckter Posse „Der Fleischhauer von Ödenburg", deren Manuskript sich auf der Wiener Stadtbibliothek befindet, ein ganz analoges Wortspiel vorkomme.

Kerners Eginhard regte Uhland in einer launigen Stunde dazu an, ein Nachspiel zu schreiben, das von dem Humor Uhlands, den man sonst in seinen Dichtungen selten findet, ein glänzendes Zeugniss ablegt[2]). Er sandte dasselbe seinem Freunde am 26. April 1809[3]).

Nach Schluss des Stückes geht der Vorhang wieder auf; zwei Riesen Asperianus [die Riesenfigur aus König Rother] und Staudenfussius [Anspielung auf Staudenmayer?] treten auf und verlangen, dass das Stück wieder von vorn gegeben werde, denn die imposanteste Szene, wie sie nämlich vom Kaiser und dem Schildknecht hätten erschlagen werden sollen, sei ausgeblieben, da sie sich über das Mittagessen verspätet hätten. Sie ziehen den Kaiser hervor, da er aber kein Schwert hat, jagen sie ihn wieder davon. Sie suchen den Schildknecht. Dieser steht am Katheder, mit einem mächtigen Manuskript in der

---

[1]) Über seinen Lebenslauf vgl. man den Artikel in d. Allg. D. B. u. Stoll in Schlegels „Deutschem Museum" I. Bd. 1812. Die Nachricht über Degens Flugversuche im Extrablatte d. Bayreuther Ztg., No. XIX vom 12. Mai 1808 regte Jean Paul zu dem witzigen Aufsatz: „Über die neu erfundene Flug-Kunst von Jakob Degen in Wien" an. (Morgenblatt vom 8. Juni 1808, Werke (Hempel) XLV, 179ff.). Darüber steht ein Motto von Langbein.

[2]) Es ist zuerst gedruckt in Notters Uhlandbiogr. S. 80ff. Dann bei Adalb. v. Keller „Uhland als Dramatiker", Stuttgart 1877, S. 186ff. Bei Fränkel steht es nicht, wie Müller im Briefw. I, 42 irrtümlich behauptet.

[3]) Briefw. I, 42.

Hand, von vielen nachschreibenden Hörern umgeben. Er klammert sich krampfhaft an dasselbe, „seine Seele, sein Leben“, als ihn die Riesen hervornehmen. Aber auch er will sie nicht niederstechen, denn er regiere jetzt nur den Federkiel. Überdies seien Riesen nur Schaumgeburten der Fantasie. Nun erstechen sich die Riesen gegenseitig. Empört, dass das Publikum nicht klatscht, rufen sie die Personen des Stückes, die applaudieren. — In der Satire auf das Publikum, die Professoren und die Aufklärer wird das Kernersche Stück durch diese köstliche Scene noch überboten. Das Zurückschieben des Stückes ist wieder ein Tieck'scher Zug, der denselben in der „Verkehrten Welt“ auf die Spitze treibt.

Der grosse Beifall, den der Eginhard besonders bei Uhland fand, legte Kerner es nahe, auch andere Volksbücher in dieser Weise zu bearbeiten, wozu ihn der Freund auch des öfteren aufforderte. So schreibt dieser am 26. April 1809 [1]): „Du solltest mehreres auf diese Art bearbeiten, Volksromane, Novellen, etwa aus den sieben weisen Meistern.“ Kerner hatte wirklich ähnliche Pläne. So hatte er, wie schon erwähnt, auf der Reise von Berlin nach Hamburg den Volksroman „Die drei Bucklichten von Damaskus“ (Les trois bossus de Damas) zu einem Schattenspiel zugeschnitten. Die spasshaften Vorgänge, welche hier von den Leichnamen der drei Bucklichten erzählt werden, musste Kerners Geschmack sehr genehm sein [2]). Uhland empfahl ihm zur Bearbeitung ausserdem den Jason und den Fortunat, dann von Paris aus „Robert den Teufel“ und „Leben und Thaten des kleinen Däumlings“. Aber aus alledem wurde nichts.

Kerners Eginhard hat Uhland angeregt, ebenfalls eine Dramatisierung derselben Quelle zu beginnen, die aber zum Unterschied von dem Schattenspiel durchaus ernsten Charakter trägt. Es ist wohl kein unpassender Excurs, auch diese Arbeit näher zu beleuchten. In Uhlands Excerptenbuch finden sich Auszüge aus dem Volksbuche mit dem Datum 5. 6. Mai 1809 auf 5½ eng beschriebenen Seiten. Der oben angeführte lange Titel ist ganz verzeichnet.

[1]) Briefw. I, 42.

[2]) Dieser italienische Novellenstoff ist sehr oft behandelt worden. Man findet die Litteratur zusammengestellt bei Dunlop—Liebrecht, Geschichte der Prosadichtungen, Berlin 1851, S. 209f. u. 486, dann besonders reichhaltig bei Bolte zu Val. Schumanns Nachtbüchlein (Bibl. d. litt. Vereins 197) No. 19 „Von einem bawren und drey pfaffen, auch einem landtsknecht“, S. 395 u. in den Nachtr. zu diesem Werke in Freys Gartengesellschaft (Bibl. d. litt. Vereins 209), S. 281.

Von Uhlands Arbeit sind drei Fassungen zu unterscheiden, in deren Datierung bei Adalb. v. Keller „Uhland als Dramatiker“ [1]) einige Verwirrung herrscht. Das älteste Stück ist ein prosaischer Entwurf „Die Entführung. Dramatische Skizze in 8 Szenen“ (von Keller mit A bezeichnet). Darauf beziehen sich folgende Briefstellen: Uhland schreibt an Kerner am 10. Juni 1809 [2]): „So hab' ich auch eine Skizze zu einer dramatischen Behandlung des Eginhards entworfen, die aber vielleicht immer Skizze bleibt. Deiner Behandlung kommt sie freilich an Originalität nicht von ferne bei, sondern es war eigentlich blos eine Folge meiner Lust am Volksbuche . . . . . . Hier folgen noch Skizzen . . . . Die zweite sollte den Eginhard enthalten, ist aber zu lange, um für diesmal noch abgeschrieben zu werden.“ Diese Skizze schickte Uhland mit einem Briefe vom 26. Juli [3]) unter dem oben genannten Titel: „Die Skizzen werden jetzt einen Stillstand nehmen, da ich nichts Neues entworfen und meine älteren Pläne Dir meist mündlich erzählt habe.“ Die Skizze blieb den ganzen Sommer liegen, und erst im September ging der Dichter an die Ausführung. Es ist dies die erste Abfassung in Versen unter dem veränderten Titel: „Schildeis. Dramatisches Märchen“, von Keller mit B bezeichnet. Die Datierung dieses Stückes ersehen wir aus den Randnoten, welche Uhland den einzelnen Szenen beisetzt. Als frühestes Datum finden wir hier den 1. Sept. als Randnote zur 3. Szene. Doch wurde die Arbeit im ganzen Monat September wenig gefördert. Im Oktober machte sich der Dichter wieder ans Werk und stellte vom 7. bis 11. Oktober alles fertig. Diese Tatsache zeigt wieder recht klar die stossweise Produktion Uhlands. Von diesem Konzept B machte er später eine Reinschrift, die Keller C nennt. Diese legte er der Szene zugrunde, welche im Almanach für 1812 gedruckt wurde und deren Revision am 23. März 1811 beendet war, wie das Tagebuch ausweist. — Notter erwähnt auf S. 78 „ein dramatisches Märchen, die Entführung betitelt, von welchem Uhland später ein Bruchstück unter dem veränderten Namen Schildeis veröffentlicht hat.“ S. 93 heisst es: „Am 26. Juli wird die ergänzende Skizze zu dem Fragment Schildeis unter dem sogleich anzuführenden Titel, als dramatisches Märchen in 8 Szenen mitgeteilt.“ Und nun folgt Skizze A. Daraus geht hervor, dass Notter B und C nicht bekannt waren und dass er deshalb die Szene „Schildeis“

[1]) Vgl. auch Schönbach, Gesammelte Aufsätze zur neueren Litt. in Deutschland Österreich, Amerika, Graz 1900, S. 28ff.

[2]) Briefw. I, 63.

[3]) Briefw. I, 70.

im Almanach, denn nur diese kann er unter „Schildeis" gemeint haben, als ausgearbeitetes Fragment der Skizze A betrachtete. Nun ist auch Notters Vermutung über die Veranlassung des Dichters zur Dramatisierung des Eginhardstoffes hinfällig. „Wie es scheint," heisst es auf S. 72, „fühlte sich Uhland zur Dramatisierung solcher vorgeschichtlicher Stoffe . . . besonders hingezogen, oder neigte sich wenigstens zur dramatischen Behandlung solcher Vorwürfe, worin der Mensch von den gesellschaftlichen Verhältnissen ziemlich abgesondert dasteht, wie in „Normännischer Brauch" und „Schildeis", welch letzteres Bruchstück er . . . aus einer grösseren Skizze heraus, die im übrigen mehr das sociale Leben zum Gegenstand hatte, allein zur Ausführung brachte, als hätt' ihn jene Skizze nur da besonders angesprochen, wo sie sich den primitiven Zuständen annähert[1])". Uhland hat eben die ganze Skizze ausgeführt.

Eine so hohe Meinung Uhland von Kerners Schattenspiel hatte, so gering dachte er von seiner eigenen Arbeit. Er schreibt am 9. Sept. 1809[2]) an K. Mayer: „Ich habe einiges an dem Eginhard gearbeitet, wobei freilich meine Bearbeitung keine Vergleichung mit der Kernerschen aushalten möchte." An Kerner schreibt er am 21. Jan. 1810[3]): „Kölle hat meinen Eginhard gehabt, mir aber kein Wort darüber gesagt; entweder hat er ihn nicht gelesen oder keinen Gefallen daran gefunden. Es ist freilich kein Meisterstück." War Uhland auch nicht von dem Werte seiner Dramatisierung durchdrungen, so scheint doch aus dieser Stelle eine gewisse Empfindlichkeit hervorzugehen. Es zeigt die Kritiklosigkeit Kerners, wenn dieser umgekehrt Uhlands Eginhard in den Himmel erhob. Er war eben gewöhnt, alles, was von seinem Freunde ausging, als vollkommen zu betrachten. Er schreibt Uhland am 29. Aug. 1809 aus Hamburg[4]); „Nach Deinem Eginhard mag ich den meinen fast nimmer lesen. Gut, dass ich ihn schon vorher ins Reine brachte!"

Uhland ist seiner Quelle nicht so genau gefolgt als Kerner. Seine Abänderungen waren z. T. zur Vertiefung des dramatischen Stoffes notwendig. Das Stück setzt ein mit dem Gespräche Eginhards, der hier Herzog von Böhmen ist, mit Dietwald, „einem alten Ritter." Entgegen

[1]) Das Almanachfragment enthält die Szene, wie Eginhard nach Schildeis kommt und daselbst den Einsiedler und den alten Eckart trifft. Bei Keller sind gedruckt A und B und die Lesarten von C, bei Notter A, bei Fränkel C.

[2]) Mayer I, 134.

[3]) Briefw. I, 98.

[4]) Mayer I, 143.

dem Volksbuch spricht der Herzog sein Unbehagen aus, das ihn erfülle, seit er den Tron bestiegen, da er keine Hand rühren könne, ohne dass nicht Höflinge herbeisprängen, um den Handgriff für ihn zu tun. Er will deshalb auf ritterliche Abenteuer ausgehen. Ein solches ist die Entführung seiner Geliebten Adelheid aus dem Kloster Obermünster zu Regensburg. Er erzählt Dietwald, wie er sie bei einem Turnier in Regensburg, das der Bayernherzog [Heinrich I., Kaiser Ottos I. jüngerer Bruder] veranstaltete, zum ersten Male gesehen habe. Zur folgenden Beschreibung der Gefühle der erwachenden Liebe vergleicht Holland die Romanze „Der Sieger“ (Fränkel I, 163), welche um dieselbe Zeit entstanden, ganz ähnliche Wendungen enthält. Dietwald soll die Entführung vollbringen, er selbst will, als Diener verkleidet, ihm folgen. Neu ist hier besonders, dass Eginhard Adelheid persönlich kennt und sie liebt; der Entführungsgedanke stammt aus seinem Kopf, Dietwald hingegen ist der besonnene Mann, der Bedenken geltend macht. Auch Adelheid ist von Liebesglut ergriffen. Die gegenseitige Neigung erklärt hinlänglich die Möglichkeit einer Entführung, welche sich im Volksbuche recht hölzern ausnimmt und psychologisch schlecht motiviert ist.

Die Szenen im kaiserlichen Paläste, der in Goslar, dem Lieblingsaufenthalte des Kaisers Otto, lokalisiert wird, haben bedeutende Erweiterung gegenüber dem Volksbuch erfahren. An Stelle des Schildknechts tritt der Page Strato (Roland A), der eine Hauptfigur im Stücke ist. Er erzählt dem Pagen Hache (Gerold C), wie sich seine Abkunft in mystisches Dunkel verliere. Er sei als Kind von den Rittern des Kaisers einer slavischen Horde, die ihn wo geraubt haben müsse, abgejagt worden. Man habe bei ihm ein sehr kostbares goldnes Kreuz gefunden, das er nun immer am Halse trage. Er vermutet daher, dass er einer von der Art der fabelhaften Prinzen sei, die nach den Ritterbüchern, wie Florens im Octavianus, nachdem sie lange im Dunkel gelebt, zuletzt wieder zu dem ihrer Geburt würdigen Glanze gelangten. Er glaubt sich bei jeder Gelegenheit vom Kaiser ausgezeichnet. Er zweifelt nicht, dass Adelheid ihm vom Schicksal bestimmt sei und hält den Entführer blos für ein Werkzeug der Vorsehung, durch das ihm seine Braut aus dem Kloster gerettet würde. Das ganze Stück hindurch kommt er aber zu keiner Entschliessung zu einer Tat; immer hofft er auf sein gütiges Schicksal wie auf einen Deus ex machina. Die Figur ist trefflich angelegt. „Wir glauben darin einen mit heiterstem Humor gezeichneten Charakter zu erblicken, der in seiner Veranlagung ein Alltagsmensch, von künftigen Kränzen träumt, die ein grösserer Geist

erringt." (Notter.) Aber dem Dichter entschlüpfte sein eigener Gedanke aus den Händen, wie Notter feinsinnig bemerkt hat; „denn während auf die bezeichnete Weise aufgefasst, die Entwicklung auf eine den Träumer nicht allzusehr verletzende, sondern nur launig ironisierende Weise erfolgen müsste, wird der Arme hier vom Schicksal wirklich bitter, und da er in der Tat in seiner Kindheit geraubt worden, mithin nicht blos ins Blaue hineingeträumt hat, auf eine nicht ganz von ihm selbst verschuldete Weise gekränkt, sodass man irre darüber wird, was Uhland mit diesem „Hauptcharakter" eigentlich ausdrücken wollte." Stratos Charakter zeigt den Zug der Feigheit, er wünscht sich ein Schwert, das von selbst zuschlägt und nie seinen Mann fehlt. Hache hingegen ist ein unbändiger Heldenjüngling, der immer die grössten Taten verrichten will.

Bei Uhland besitzt das Schloss Schildeis auch einen alten Burgvogt, der den typischen Namen Eckart führt. Dieser ist als Schildknecht des früheren Herzogs verwundet worden und hat Schildeis als Ruheplatz erhalten, wo er mit einigen Knechten haust. Seitdem ist ihm der Lauf der Zeiten stille gestanden, er hält sich immerfort für 60 Jahre und will in Eginhard den früheren Herzog erkennen. An dem Gespräch über das Leben des alten Mannes in der Weltabgeschiedenheit beteiligt sich auch der in der Nähe des Schlosses wohnende Einsiedler Paul, der aber mit seiner salbungsvollen Redseligkeit den ganzen dramatischen Eindruck verwischt. Was aber allenfalls noch davon übrig bleibt, wird von dem ganz lyrischen Schlusse der Szene vernichtet, der ganz unvermittelt und unmotiviert dasteht. Es treten auf einmal zwei Wanderer auf (man kann sich schwer vorstellen, woher diese in der Wildnis kommen) und singen Volkslieder, und zwar der eine eine freie Variation des vielgesungenen Liedes: „O Tannenbaum", der andere ein analoges Lied: „O Birke."

Die Szene im Walde, wie sich der Kaiser verirrt, ist insoferne anders als in der Quelle, als noch eine dritte Person hinzukommt. Hache legt sich im Walde nieder und träumt sich in die Rolle des Wolfdietrich, wie er unter der Linde zu Garden schlief. Die hier gegebenen Stellen aus dem Liede von Wolfdietrich ist aus Seckendorffs Musenalmanach f. 1807 herübergenommen. (Die ganze Bearbeitung dieses Liedes, sowie andere Bruchstücke aus dem Heldenbuch stehen bei Fränkel I, 333 ff.). Den schlafenden Hache finden der Kaiser und Strato ohne ihn zu erkennen. Sie wecken ihn. Wie Wolfdietrich von Kaiser Otnit geweckt, springt Hache zornentbrannt auf, die betreffenden

Verse Wolfdietrichs rezitierend. Da erkennen sie sich. — Die Lösung ist von Uhland auch abweichend vom Volksbuche ausgeführt. Dem Kaiser tritt abends im Schlosse Schildeis das Bild seiner Tochter vor die Seele, und er wird weich gestimmt. Als er entschlummert ist, kommt Adelheid herein und spielt auf der Laute. Der Kaiser erwacht und spricht sie an. Die ahnungslose Frau entflieht mit dem Ausrufe: „Geist meines Vaters!“ Nun kommen alle Bewohner des Schlosses zusammen. Erkennungsszene. Versöhnung. Damit wäre eigentlich die Handlung abgeschlossen. Inzwischen hat aber der alte Eckart in Strato seinen Sohn erkannt und kommt mit ihm ins Gemach. Da Strato im Walde vom Gipfel des Baumes am Fenster des Schlosses eine feenhafte Gestalt gesehen (nämlich Adelheid), führt der Kaiser die Tochter ihm mit den Worten zu: „Hier ist sie, Deine himmlische Erscheinung!“ Strato sieht darin die Zuführung seiner Braut und ruft selig: „Ich bin am Ziel!“ Hier bricht das Fragment ab. Wir sehen daraus, dass vom Fragment zur Vollständigkeit nicht viel fehlt, denn nun müsste sich ja auch die Parallelhandlung mit Strato im Mittelpunkt sich lösen, d. h. es mussten diesem über seinem Wahn die Augen vollends geöffnet werden, nachdem schon die Illusion von der hohen Abstammung zerstört war.

b) Volkslieder. Nicht geringer als das Interesse an Volksbüchern ist bei Kerner das an Volksliedern. Im Mittelpunkt der Bestrebungen in dieser Richtung steht das monumentale Werk „Des Knaben Wunderhorn“, woran auch unser Dichter mitarbeitete. Seinen Beziehungen zum Wunderhorn hat Reinhold Steig im Euphor. III, 426 ff. einen Aufsatz gewidmet[1]), auf den ich mich im folgenden öfters beziehen werde. Kerner sammelte gleich den Volksbüchern auch Volkslieder, die ebenfalls in den Jahrmarktsbuden meist als fliegende Blätter verkauft wurden. Seine in Reutlingen erworbene Bibliothek bereicherte er auch in dieser Hinsicht in Hamburg. Am 15. Juni 1809 schreibt er an Uhland[2]): „Ich sehe hier keine unbekannten alten mehr, so viel man auch derer verkauft.“ Aus demselben Briefe erfahren wir, dass auch ganz moderne Werke als Volkslieder und Volksbücher in den Buden verkauft wurden. „Mehrere Lieder von Goethe find’ ich gedruckt; der Mühlknecht und

[1]) Über die Beziehungen der jungen schwäbischen Romantiker zu Wunderhorn und Tröst Einsamkeit vgl. „Achim v. Arnim und die ihm nahe standen“ v. R. Steig u. H. Grimm, I. Bd.: Achim v. Arnim u. Clem. Brentano“ v. R. Steig, Stuttg. 1894, S. 361.

[2]) Briefw. I, 53.

der Bach etc.; von Schiller: In einem Thal bei jungen Hirten etc., viele von Bürger und eine Menge abgeschmackter neuerer. . . . . Aus der Sammlung, die Arnim herausgab, existieren auch mehrere Lieder auf Flugblättern, die einem sehr oft täuschen können, ich meine von seinen selbstgedichteten Kriegsliedern.“

Amalia Weise sammelt Volkslieder für Kerner an der Elbe [1]), als er schon von Hamburg weg ist, er selbst spürt auf der Hamburger Bibliothek einer Sammlung alter Schweizerlieder nach. — Dem Volksliede hat Kerner vielfache Anregungen zu danken, denn es ist ja sein rechtes Element. „Mit weniger Talent für den Adel der Form begabt als Uhland, aber mit grösserem Geschick die unmittelbare Weise der Volkspoesie aufzufassen, schwärmte er für das sagenhafte und volkstümliche Element in der deutschen Poesie in ebenso warmer als naiver Weise und zeigte eine merkwürdige Originalität der Auffassung“ (Notter). Der einfache Laut des Volksliedes und dessen urwüchsige Kraft war ihm am verwandtesten in der Poesie, wie er denn auch mit Vorliebe die Landesmundart sprach und sich gegen die Schriftsprache wohl gar verstockte [2]).

Die Beschäftigung mit den Volksliedern gab Uhland den Anlass zu dem schon mehrmals erwähnten „Zweiten Nachtblatt oder Einstweilige Vorrede für das erst zu fertigende Werk: Der Rosengarten, Altdeutsche Lieder und Volkslieder, gesammelt von Justinus Kärrner u. s. w.“ Uhland wurde darauf durch die wenigstens halb ernstliche Äusserung Kerners gebracht, dass er nunmehr zu dem von den Herausgebern für geschlossen erklärten Wunderhorn eine Nachlese veranstalten wolle, wozu er vom Freunde eine Vorrede verlangte, welche dieser dann gleich aufsetzte [3]).

Nun zu den einzelnen Volksliedern in den Reiseschatten.

Icarus. Schon erwähnt wurde das Rahmenlied zum Totengräber von Feldberg. Dazu macht der Dichter folgende Anmerkung: „Das Lied: Mir träumt' ich flög' gar bange — haben die Herausgeber des Wunderhorns in den II. Bd.S. 161 dieser Sammlung aufgenommen. Es ist, wie sie richtig bemerken, kein gar altes Lied: denn es wurde von dem Schattenspieler Luchs erst vor vier Jahren [also 1807] gedichtet.“ Es erhielt dort mit Beziehung auf die dem Inhalte des Gedichtes verwandte Sage den Titel

[1]) Briefw. I, 140.
[2]) Varnhagen, Denkw. III, 100.
[3]) Mayer I, 110.

„Icarus“ mit dem Vermerk „eingesandt, wahrscheinlich nicht sehr alt[1].“ In den Lyr. Ged. ist es „Der schwere Traum“ betitelt (Ausgew. Werke I, 45). Es ergiebt sich nun ein merkwürdiger Widerspruch. Im Briefe an Brentano (März 1808)[2]) sendet Kerner das Gedicht, um dem Wunsche der Herausgeber des Wunderhorns zu entsprechen, welche in einer Anmerkung des den I. Bd. beschliessenden Aufsatzes „Von Volksliedern“ (I, 462) das Publikum ersucht hatten, sich mit hilfreichen Mitteilungen an Arnim oder Brentano nach Heidelberg zu wenden. Andererseits aber nimmt er das Gedicht als sein poetisches Erzeugnis in Anspruch. Nachdem man nun wohl nicht annehmen kann, dass Kerner Brentano mystifizierte, so muss man mit Steig trotz der Anmerkung des Dichters eine echte volksmässige Grundlage vermuten.

Der Wassermann. Unter den Liedern, welche von der Gesellschaft auf dem Neckarschiff gesungen werden, ist auch die Ballade vom Wassermann[3]). Wohl keine Gestalt ist in der deutschen Sage verbreiteter und im Volksglauben lebendiger als die elbische Gestalt des Wassermanns, der tückischen Sinnes den Menschen zu schaden sucht. Neuestens hat A. Hauffen in dem Aufsatze: „Zur Kunde vom Wassermann[4])“ eine Reihe von bisher ungedruckten Sagen aus Deutschböhmen mitgeteilt und giebt als Einleitung eine sehr interessante Naturbeschreibung dieser mythischen Figur, wie man sie aus den reichen Berichten zusammenstellen kann. — Bei der ungeheuren Masse des Materials aber, dem Mangel einer Angabe des Dichters und dem ewigen Fluktuieren der Sagen im Volksmunde ist es schwer, einen bestimmten Quellennachweis für Kerners Ballade zu führen. In den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm[5]) I, 58 steht eine Sage „Der Tanz mit dem Wassermann“, welche bis in die Einzelheiten dem Inhalt der Kernerschen Ballade gleichkommt; sie ist entnommen aus Valvassor, Ehre von Crain, B. 11 u. B. 15, Cap. 19. Das Lokal derselben ist Laibach und der gleichnamige Fluss. „Im Jahre 1547 am 1. Julius kam nach alter Sitte zu Laibach auf dem alten Markt bei dem Brunnen, der durch eine dabeistehende Linde lustig beschattet war, die ganze Nachbarschaft zusammen. Sie verzehrten . . . ihr Mahl und

[1]) Bei Birlinger u. Crecelius II, 235: „Gefangen auf der Wacht.„

[2]) Steig, Euphor. III, 426.

[3]) Reiseschatten III, 5. Zuerst in Baggesens Taschenbuch für Liebende auf d. Jahr 1810; vgl. Zts. f. d. Ph. XXXI, 372.

[4]) In den Forschungen zur neueren Lit.-Gesch., Festgabe für Rich. Heinzel, Weimar 1898, S. 79 ff.

[5]) 2. Aufl. von Herm. Grimm, 2 Bde., Berlin 1865, 66.

huben darauf mit dem Tanze an. Nach einer Weile trat ein schöngestalter, wohlgekleideter Jüngling herzu, gleich als wollte er an dem Reigen teilnehmen. Er grüsste die ganze Versammlung höflich und bot jedem Anwesenden freundlich die Hand, welche aber ganz weich und eiskalt war und bei der Berührung jedem ein seltsames Grauen erregte. Hernach zog er ein wohlaufgeschmücktes und schön gebildetes, aber frisches und freches Mägdlein, von leichtfertigem Lebenswandel, das Ursula Schäferin hiess, zum Tanze auf, die sich in seine Weise auch meisterlich zu fügen und in alle lustigen Possen zu schicken wusste. Nachdem sie eine Zeitlang miteinander wild getanzt, schweiften sie von dem Platz, der den Reigen zu umschränken pflegte, immer weiter aus, von jenem Lindenbaum nach dem Sitticher Hofe zu, dann vorbei, bis zu der Laibach, wo er in Gegenwart vieler Schiffsleute mit ihr hineinsprang und beide vor ihren Augen verschwanden." Fast alle Züge finden sich in der Ballade wieder. Es fehlt nur, dass der Jüngling seine unheimlich kalte Hand den Versammelten bietet (nur das Mädchen verspürt diese Eigenschaft). Sodann fehlt der Name des Mädchens, von dem auch nicht leichtfertiger Wandel erwähnt wird. Der Hauptunterschied aber liegt im Lokal. Bei Kerner spielt sich die Szene in Tübingen am Ufer des Neckars ab; der Tanzplatz ist aber wie in der Sage unter einer grossen Linde. Es ist nun nur möglich anzunehmen, dass Kerner Valvassor kannte, oder dass im Tübingischen eine ganz ähnliche Sage verbreitet war (was bei den genauen Uebereinstimmungen mit der Krainer Sage sehr auffällig wäre). Ernst Meiers „Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben" (Stuttg. 1852) sowohl als auch „Deutsche Volksmärchen aus Schwaben" ([3]Stuttg. 1864) bieten keine auch nur im entfernten ähnliche Fassung. Die andern von den Brüdern Grimm gesammelten Wassermannsagen haben mit unserer Ballade kaum mehr als den Namen Wasssermann gemein (No. 64—69), nicht viel anders ist es mit der von Simrock VIII, 3 ff. mitgeteilten Ballade „Der Wassermann[1])".

Hasenvolkslied. Waren die zwei besprochenen Gedichte wenigstens der Form nach Kerners Eigentum, so ist das Hasenvolkslied, welches Felix auf dem Neckarschiff singt (III, 6), unverändert aus einem Reut-

[1]) Die meisten Belege für den Wassermann finden sich bei Jak. Grimm, Mythol. [4]I 403—13 und Nachtrag 142 f., E. H. Meyer, Germ. Mythol. 130 f., Golther, Handbuch der germ. Mythol. 145 ff., E. Mogk, Germ. Mythol. in Pauls Grunde [2]295—98, A. Wuttke, „Der deutsche Volksaberglaube", [2]47 ff., K. Weinhold, „Die Verehrung der Quellen in Deutschland" (Abhdlg. d. kgl. preuss. Akad. 1898) S. 49—65, Dr. O. Henne — Am Rhyn, Die deutsche Volkssage, [2](1879), S. 221—57.

linger fliegenden Blatt herübergenommen, wie Kerner selbst in der Dichtung anmerkt. Als er in Wien diese Partie der Reiseschatten bearbeitete, fiel ihm das Lied ein, er erinnerte sich jedoch nicht mehr des Wortlauts. Daher wandte er sich im Januar 1810 an Uhland [1]) mit dem Ersuchen, ihm das Volkslied zu verschaffen, weil irgendwo in den Schatten darauf gebaut sei. „Es fängt glaub' ich an: „Einsmals als ich ging im Wald etc. Trägt mich auf dem Stecken her, wie wenn ich kein Häslein wär' etc." Schreib nach Reutlingen!" — Das Hasenvolkslied, vielfach auch unter dem Titel „Häsleins Klage" bekannt, ist eines der verbreitesten Volkslieder und fehlt heute noch nicht in den Liederbüchern für die Volksschulen. Eine reiche Zusammenstellung findet man bei Erk und Böhme, Deutscher Liederhort I, 523 ff., No. 167—169, wo ausser einer Reihe von Texten auch die Melodien verzeichnet sind. Bis auf einige Wörter gleichlautend mit Kerners Text ist No. 168 aus den Reutl. Fl. Bl., das 7. der „7 schönen Jägerlieder" (gedruckt um 1700 oder früher). Eine um 2 Strofen kürzere Fassung als bei Kerner ebenfalls aus den Reutl. Fl. Bl. steht bei Erlach „Die Volkslieder d. Deutschen" (Mannheim 1838) IV, 17. Nicht mitgeteilt bei Erk ist das Lied „Der arme Haas" (bei E. Meier, Schwäb. Volkslieder, Berl. 1855). Eine Fassung nach eigener Aufzeichnung in Menzenberg ist gedruckt bei Simrock VIII, 399, wozu S. 611 auch Litteratur verzeichnet ist. Neben den deutschen Fassungen giebt es auch lateinische, darunter die bekannteste, längst zum Studentenlied gewordene: Flevit lepus parvulus clamans altis vocibus etc. (vgl. das Lahrer Commersbuch). Uhland erwähnt in den Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage III, 70 neben den lateinischen auch niederländische und polnische Hasenlieder [2]).

Der Rosenstock. Die in den Reiseschatten VII, 4 eingelegte Legende vom Hildesheimer Rosenstock wurde durch die Erzählung des älteren Prael veranlasst [3]). Dieser wie sein jüngerer Bruder im Jahre

[1]) Briefw. I, 92.

[2]) Über das Hasenlied hat sich der Recensent der Ztg. f. d. eleg. Welt verbreitet. „Unter den Musterproben (im Geschmack der neuesten Poesie) befindet sich auch ein Volkslied aus Reutlingen, worin ein Hase sein trauriges Lebensende auf eine Weise besingt, die uns eben nicht gemacht scheint, das durch missgünstige Beurteiler bei vielen in Misskredit gebrachte Wunderhorn des Knaben wieder zu vollem Ansehen zu bringen. [Nun werden einige Verse citiert.] Wäre es wohl ein Wunder, wenn die gutmütige Billigkeit selbst bei Empfehlung solcher Verse stutzig würde und zu dem alten Wahn zurückkehrte?"

[3]) Mayer I, 148.

1809 und 1810 prakt. Arzt in Hildesheim, war den Tübinger Freunden ein sehr werter Universitätsgenosse [1]. — Diese Legende, eine der frühesten Poesien Kerners, ist schon im Seckendorff'schen Musenalmanach f. 1808 (Regensburg 1807) S. 118f. unter dem Pseudonym Justinus Wartenberg veröffentlicht worden. Die Legende vom Hildesheimer Rosenstock ist unzählige Male erzählt worden, mit den mannigfachsten Abweichungen. Kerners Fassung ist durchaus nicht die gewöhnliche. Kaiser Karl verirrt sich im Winter und sinkt erschöpft auf einen Stein. Als ihm der Rosenkranz aus der Hand entsinkt, spriesst ein Rosenstock aus dem Boden, und ringsum entsteht die herrlichste Frühlingslandschaft. An dieser Stelle baut Karl eine Kapelle. Kerner, der selbst nie in Hildesheim war, hatte also die Legende aus dem Munde Praels erfahren, der früher Mönch im Kloster zu Goslar gewesen war [2]. Die gedruckten Quellen hingegen haben als Mittelpunkt der Legende Kaiser Ludwig den Frommen, der sein Kruzifix, das er im Winter auf der Jagd verloren hat, sucht, bis er es an einem blühenden Rosenstrauch findet, wo er eine Kapelle bauen lässt, wie er schon vorher gelobt hat. So steht die Sage bei den Brüdern Grimm, Deutsche Sagen II, 130f. (nach mündl. Erzählung), bei L. Bechstein, „Deutsches Sagenbuch", Leipz. 1833, No. 309, S. 268, bei Harrys, „Volkssagen, Märchen und Legenden Niedersachsens", Celle 1862, S. 71, No. 40, S. 72, No. 41, bei Dr. J. M. Schleiden, „Die Rose", Leipz. 1873, S. 98, schliesslich bei Dr. Otto Henne-Am Rhyn,a. a. O. S. 83. Legenden, in denen die Rose, zur ungewöhnlichen Zeit blühend oder in der Nacht leuchtend, ein verborgenes Marienbild oder sonst ein Heiligtum verrät und so zur Gründung einer Kirche oder Kapelle Anlass giebt, finden sich sehr zahlreich [3].

Hans Sachsens Tod. Der Anblick von Hans Sachsens Haus in Nürnberg führte Kerner dazu, das Gedächtnis des alten Meisters zu

[1]) Mayer I, 150.

[2]) Kerner schreibt an David Assur am 5. Febrnar 1812 aus Welzheim [Varnhagens Nachlass m. 374]. „Ein teurer Freund von mir, Dr. Prael in Hildesheim, war von Jugend auf daselbst ein Mönch; als aber die Klöster aufgehoben wurden, ergriff er den Aesculapstab. . . . ." — Wenn Mayer also von Goslar spricht, so scheint ihn das Gedächtnis im Stiche gelassen zu haben, es müsste denn Kerner selbst schlecht berichtet gewesen sein.

[3]) Vgl. v. Perger, Pflanzensagen, S. 234, Bechstein, a. a. O. S. 641, No. 780, W. Menzel, Christliche Symbolik I, 420. — Zur Symbolik der Rose vgl. man noch Dr. J. M. Schleiden „Zur Geschichte d. Rose u. ihrer Symbolik", Braunschw. 1872, J. Esselborn „Die Rose . . .", Kaiserslaut. 1890, M. Bienengräber, „Die Rose in Gesch. u. Dichtung", Berl. 1891 Stranz, „Die Blumen in Sage u. Geschichte", Berl. 1875, Holes, Das Buch von der Rose, deutsch von Worthmann, Berlin 1880.

feiern. Er nahm das betreffende Gedicht, das er in die 1. Vorstellung der XI. Schattenreihe einlegte, aus dem Wunderhorn III, 233ff., aber in sehr verkürzter Form; er strich nämlich die ersten 20 und die letzten 68 Zeilen, so dass nur 53 Zeilen übrig bleiben. Das im Wunderhorn unter dem Titel Hans Sachsens Tod stehende Stück ist eines der 3 Lieder auf Hans Sachs von seinem Schüler Adam Puschmann (Juni 1576), welche in der Lebensbeschreibung Hans Sachsens von Ranisch, Altenburg 1675, S. 317—331 gedruckt sind. — In die erste Auflage der Reiseschatten schlich sich ein gelungener Druckfehler ein. Es heisst nämlich statt: „An selbem [Tisch] sass — Ein alt Mann blass“ — „Ein Amtmann blass!“

Der Graf und die Magd. Reiseschatten XI, 3 trägt Felix die Ballade vom Grafen und der Magd vor. Ein Ritter verstösst seine Magd und ihr Kind, dann aber ersticht er sich reuig an ihrer Bahre, um im Tod mit ihr vereint zu sein. Es sind hier 3 sehr oft behandelte Hauptmotive zu unterscheiden: 1. die niedere Minne, 2. die harte Behandlung des Mädchens, 3. der reuige Tod an der Bahre. Kerner machte in einer Fussnote die Anmerkung „Diese Ballade ist hier, wie sie gewöhnlich vom Volke in Schwaben gesungen wird, aufgenommen. Das Wunderhorn [I, 50, Birlinger u. Crecelius I, 46] giebt sie nicht vollständig.“ Aus dieser Anmerkung scheint hervorzugehen, dass die Herausgeber des Wunderhorns die Ballade, wie Kerner sie einschickte, veränderten und verkürzten. Aber sie haben offenbar seine Aufzeichnung nicht benützt. Bis Vers 49 stimmen Wunderhorn und Reiseschatten überein, nur V. 30 steht bei Kerner „in Rheinstrom wollen wirs [das Kindlein] tragen“, während im Wunderhorn es allgemeiner heisst: „ins Wasser wollen wirs tragen.“ Wenn bei Kerner immer Mohr statt Reitknecht steht, so ist das eine eigenmächtige Änderung Kerners, denn Felix, der Pseudomohr, trägt ja die Ballade vor, weshalb der Dichter auch am Schlusse die Strofe hinzufügte:

„Und der dies Lied gesungen hat,
Das war dem Grafen sein Mohr,
Er wusch sich an dem Brunnen weiss
Und zog ans Meer davon.“

Von Vers 49 an aber weichen die beiden Fassungen sehr stark von einander ab. Die Fassung des Wunderhorns ist der Abdruck des 1. Liedes eines flieg. Blattes (vor 1790) aus Arnims Sammlung mit dem Titel „3 schöne neue Lieder“ mit Abänderung der 1. Strophe und Weglassung des Refrains Viterum, vitirallala. Die Kernerische Fassung steht

bei Erk und Böhme I, 396, No. 110b, wo auch noch eine Reihe anderer Texte gesammelt ist. No. 110a (I, 395) „Ritter und Magd" (aus Nicolais Feynem kl. Alm. I, 1777 No. 2, wo die Ballade den für Nicolai bezeichnenden Titel führt: „Mordgeschichte von einem Grafen und einer Magd.") ist Kerners Text sehr ähnlich. Die Heimat des Mädchens ist dort Regensburg und nicht Augsburg. Ebenfalls sehr wenig abweichend von Kerner ist No. 110c (mit Weglassung der 6. u. 18. Str., die auch zum Verständnis gar nicht nötig sind, bei Uhland, Hoch- u. niederd. Volksl. No. 97a). Mehr Verschiedenheiten haben die übrigen Fassungen bei Erk und Böhme. Aber No. 110d hat merkwürdiger Weise mit Kerner als einzige von allen Fassungen den Zug gemeinsam, dass die Mutter das Kind ihrer Tochter in den Rhein tragen will. Es ergiebt sich hierbei ein seltsamer Widerspruch; denn bei Kerner ist die Heimat des Mädchens Augsburg, in No. 110d aber gar Petersburg. Wo ist der Rhein! Bei Erk und Böhme nicht mitgeteilt sind die Fassungen bei Simrock VIII, 33ff. („Der Erbgraf") und 596 (Anm.) und bei E. Meier, Schwäbische Volkslieder S. 316ff., die ebenfalls wenig Uebereinstimmung mit unserer aufweisen.

Andere Volkslieder sind in den Reiseschatten teils erwähnt, teils einige Verse davon mitgeteilt. I, 1 stehen die Verse:

„Wär' ich ein wilder Falke,
Ich wollt' mich schwingen auf."

Es ist der Anfang des Liedes „Der Falke", Wunderhorn I, 63, Birlinger und Crecel. I, 62 („Gelähmter Flug"), Erk und Böhme I, 458, No. 135b (mit Melodie von Reichard 1777) unter dem Titel „Wunsch" (ähnlich No. 135a „Die schöne Magdalena"), Simrock VIII, 182. Ähnlich ist das mit denselben 2 Versen beginnende Lied „Der Berggesell" Wunderhorn III, 25, Birl. u. Crecel II, 184.

I, 4 beginnen die 3 Autoren (Haselhuhn, Pfarrer, Schreiner), ein Volkslied zu singen mit dem Anfang: „Hier sitz' ich auf Rasen mit Rosen bekränzt." Ein Lied mit ähnlichem Anfang steht bei Erk und Böhme II, 459 No. 654 unter dem Titel „Anfrage". Die zwei ersten Zeilen: „Hier sitz' ich auf Rasen — Mit Veilchen bekränzt" eröffnen auch das alte Lied von Klamer-Schmidt (1781) „Neuer Vorsatz" (im Lahrer Commersbuch). Aber sonst haben die beiden Lieder nichts gemeinsam. Es bleibt immer zweifelhaft, ob Kerner eines dieser zwei Lieder im Auge hatte.

IV, 5 werden folgende Volkslieder erwähnt, welche die Leute auf dem Jahrmarkt kaufen: „Der Jäger aus der Churpfalz" und „Wenn ich

ein Vöglein wär'." Der Jäger aus der Churpfalz ist ein sehr verbreitetes und sehr beliebtes Volkslied, das ebenso wie das Hasenvolkslied der grossen Jagdlust der Deutschen seine Entstehung verdankt. Texte siehe bei Erk und Böhme III, 315, No. 1454, Simrock VIII, 402. „Wenn ich ein Vöglein wär'" ist ja heute noch geläufig wie kein anderes Volkslied (vgl. Erk und Böhme II, 333 ff, No. 512, a—e).

VI, 1 findet Luchs folgende Strofe vom Mühlknecht mit Kreide an die Tür geschrieben:

„Es stehen zwei Sterne am Himmel,
Die leuchten wie das rote Gold;
Der eine zu meinem Liebchen,
Der andere durch das finstere Holz."

Es ist merkwürdig und eine Lücke der grossen Volksliedersammlungen (wie Erk und Böhme), dass ein derartiges Volkslied nicht verzeichnet ist. In den österreichischen Alpenländern ist ein ganz ähnliches Lied sehr verbreitet und beliebt:

Zwa Sternderl am Himmel
Die leuchten mitsamm,
Das oane leucht zum Dearndl,
Das ånere leucht' hoam.[1])

VI, 8 spielt der Postillion die Melodie „Es war des Sultans Töchterlein." Ein Lied „Des Sultans Töchterlein und der Meister der Blumen" steht im Wunderhorn I, 15, Birl. u. Crecel. I, 13, bei Simrock VIII, 601 mit 34 Plusstrofen („Sultans Töchterlein").

Die Beschäftigung mit den Volksliedern regte Kerner auch zur selbständigen Erfindung von Balladen im Volkston an, und dies hat er entschieden vor Uhland voraus, der nie über die Bearbeitung von bereits vorliegenden Stoffen hinauskam. Da ist (III, 5) „der Herr von der Haide", ursprünglich „Herr von der Lippe" betitelt, zum erstenmale als fertig erwähnt in einem Briefe Uhlands vom 27. (22.?) Febr. 1810[2]), dann „der Graf Asper" (VI, 5), den Kerner am Nachmittag des 8. Oct. 1808 dichtete[3]), weiters „Der Ring" (XII, 6), auch betitelt „Der

[1]) Vgl. die Strofe in J. G. Seidls „Flinserln"

„Zwa Sterndaln stengan am Himmel;
Dö tan so still und g'ham:
Dös oani leucht't zum Derndal,
Dös andri leucht't ham."

[2]) Briefw. I, 107.

[3]) Niethammer S. 26; der dort angegebene Tag: Montag stimmt nicht, denn der 8. Oct. 1808 war ein Samstag.

Teufelsring“, „Der Teufel als Cavalier“, wie schon bemerkt, auf der Rückreise von Berlin nach Hamburg im Juni 1809 entstanden. Die beiden Balladen vom Teufelsring und vom Herrn von der Haide preist Uhland in den überschwänglichsten Worten; er nennt sie das Vollendeste des Dichters, und sie scheinen ihm ebenso classisch als irgend ein Classiker [1]). Schliesslich wäre noch das schon in Seckendorffs Musenalm. f. 1808 S. 141 veröffentlichte Gedicht „Ade“ zu nennen, das in den Reiseschatten III, 5 von der Harfnerin unter dem Titel: „Lied von Liebe und Scheiden“ gesungen wird. — Die Gedichte „Klage des Geistes der Kirche“ (in Reutlingen) I, 1, die herrliche „Abendschiffahrt“ III, 3, und „Nächtlicher Besuch“ VIII,4 sind rein lyrischen Charakters und tragen im Stil nicht so auffällig das Gepräge des Volkstons an sich.

c) Märchen. „Dieses Württemberg“, ruft einmal Varnhagen aus [2]), „ist recht die Heimat des Spuk- und Gespensterwesens, das Wunder des Seelenlebens und der Traumwelt. Die Einbildungskraft der Schwaben hat dafür eine ausserordentliche Empfänglichkeit, ihre Nerven sind nach dieser Richtung besonders ausgebildet. Das Land ist vollgepfropft mit Sagen, Prophezeihungen, Wundern, Seltsamkeiten aller Art. Die Physiognomie des Bodens trägt gewiss das ihrige dazu bei, sie spricht im allgemeinen das Gemüt tief an, man fühlt sich einsam und wie aus der Welt geschieden in diesen beschränkten Thalstrecken und auf diesen mässigen Höhenzügen. Überall trifft der Blik auf zerstörte Burgen, einsame Kapellen, man wird an ein vergangenes Leben erinnert, zwischen dessen Trümmern die Gegenwart sich kleinlich ausnimmt. Tübingen besonders hat in seinem Örtlichen etwas Ahnungsvolles, Seltsames, und es giebt Hügelecken und Thalwindungen, wo man am hellen Mittag irgend eine Unheimlichkeit argwöhnen könnte. Kerner ist nun in diesen Richtungen der wahre Ausdruck seines Landes und Volkes, nur emporgehoben aus der untersten Region in eine höhere, wo wissenschaftliche Einsicht und dichterische Phantasie zu dem Volkstümlichen sich mischen.“ — In den Reiseschatten ist denn auch viel märchen-, sagen- und gespensterhaftes zu finden.

Während der Neckarfahrt erzählt ein Schiffer (III, 3), als man an einem Felsen im Wasser vorbeifährt, dass auf demselben sich einst eine Jungfrau in weissem, glänzenden Kleide, als viele Menschen am Ufer giengen, gezeigt habe, mit einem Kind in den Armen, das sie dreimal

[1]) Briefw. I, 236.
[2]) Denkwürd. III, 110.

über die Flut hingehoben habe. Da sei der Fluss ausgetreten und habe die Felder befruchtet; darum habe man am Ufer der hl. Jungfrau eine Kapelle errichtet. Hier sind mehrere Motive miteinander verquickt, die im Märchen häufig begegnen: 1. der Loreleyfelsen, 2. das Nilmotiv, 3. die hl. Jungfrau, welche mit dem Jesukinde Wunder vollbringt. — III, 4 begegnet das Motiv der weissen Frau. Das fremde Mädchen erzählt nämlich von dem uralten Bilde einer schneeweiss gekleideten Frau, das in ihrem Vaterhause in einer Dachkammer gehangen habe, von dessen Herkunft aber niemand etwas wusste. Das Mädchen sah öfter durchs Schlüsselloch. Da winkte einmal das Bild, als wolle es reden, und in grossem Schreck lies das Kind davon. — V, 6 erzählt der Mühlknecht folgende Ludwigsburger Sage: Einem jungen Ehemann schien eines Tages seine Frau ein hässliches Affengesicht zu haben und er verabscheute sie von nun an. Als einmal die Magd den Strohsack des Ehebettes frisch füllte, fand sich eine scheussliche Puppe. Da sagte der Mann, so sei ihm seine Frau erschienen, nun aber sehe er sie wieder liebenswürdig wie zuvor. Dieses Motiv der verhexten Puppe findet sich in vielen Variationen in den Märchen. Zunächst erscheint der Zug der Ähnlichwerdung überhaupt unmittelbar vorher in den Reiseschatten (V, 5). Der Schattenspieler Luchs bemerkt, dass ihm der Mühlknecht plötzlich ganz ähnlich sehe. Dann im Totengräber von Feldberg sagt das Weib des Totengräbers:

„Weh, oh weh! ich bemerk' es schon lange,
Er sieht immer mehr wie ein Vogel aus!“

Sodann ist im besonderen das Motiv zu bemerken, dass einer Person durch die Ähnlichkeit mit einem spukhaften Wesen geschadet wird. In Achim von Arnims Novelle „Isabella von Ägypten, die erste Liebe Karls V.“ (Sämtl. Werke, hrsgeg. v. Wilh. Grimm, Berl. 1839—46, I, 1 ff.) begegnet auch so eine verhexte Puppe, die Golem-Bella, welche von dem Alraum Cornelius aus Lehm gemacht wird und ihr Ebenbild, die wirkliche Isabella, verdrängt und alle dieser zukommenden Ehren einheimst, bis jemand das geeignete Mittel findet, welches die Doppelgängerin wieder zu Staub zerfallen macht. In Hoffmanns Elixieren des Teufels ist dieses Motiv auf die Spitze getrieben; das eigene Ich des Mönches Medardus, das überall mit ihm zusammentrifft, giebt zu den unheimlichsten Verwicklungen Anlass [1]. In einer etwas anderen Weise ist das Motiv in Klein Zaches gestaltet. Hier kommt alles, was der,

[1] Vgl. Brandes, Die romant. Schule in Deutschland S. 211 ff.

Student Anselmus oder andere Treffliches leisten, dem Alraun zugute, und Beweise der Unfähigkeit dieses Wechselbalgs werden Anselmus oder anderen in die Schuhe geschoben, bis der Alraun seines Zaubers beraubt wird.

VII, 3 erzählt der Aufseher der verlassenen Kapelle in den Hallwäldern von einer schönen, weissgekleideten Jungfrau, die mit einer goldenen Krone auf dem Haupte in die Spinnstube getreten sei, wo die Mägde und junge Burschen versammelt waren, und habe dort einen erstaunlich feinen Knäuel Garn gewoben, ohne ein Wort zu sprechen. Als einer der Burschen sie habe zum Sprechen nötigen und gar umschlingen wollen, sei sie spurlos verschwunden. Das Hauptmotiv bei diesem Märchen von der stummen Spinnerin ist das des Verbotes, das in der Sage eine grosse Rolle spielt. Durch Übertretung dieses Verbotes verscherzen sich die Menschen die Unterstützung freundlicher Elementargeister. Ganz dasselbe Märchen behandelte in breiterer Ausführung Mörike in der wunderschönen „Historie von der schönen Lau", welche in die „Stuttgarter Hutzelmännchen" eingelegt ist, am bekanntesten nicht als Dichtung selbst — wie ja leider Mörike, der bedeutenste aller schwäbischen Dichter, Uhland nicht ausgenommen, überhaupt fast verschollen ist — sondern durch die Illustrationen Meister Schwinds.

Ein ähnliches Märchen giebt die Frau des Erzählers (VII, 4) zum besten. Ein junger Geselle ergriff einmal eine Meerfrau beim Baden und macht sie zu seiner Gattin. Sie war sehr freundlich und eine gute Hausfrau, sprach aber nichts. Der Mann liess sich verleiten, sie zum Reden zu zwingen, um ihre Abkunft zu erfahren, da verliess sie ihn und zog eines Tages auch den kleinen Sohn, als er im Meere badete, in die Tiefe. — Das Märchen gehört in die grosse Gruppe der Melusinen-Geschichten, welche immer ein Verbot zwischen den Liebenden, der Nixe und dem Menschen, in sich schliessen; allerdings ist es nicht das gewöhnliche Verbot, die Meerfrau überhaupt zum Sprechen zu zwingen, sondern es muss ihr periodisch eine gewisse Zeit gewährt werden, in der sie wieder ihrem Element hingegeben von dem Manne nicht beobachtet werden darf. Vgl. Goethes Märchen „Die neue Melusine" Das erste Motiv berührt sich mit der Lohengrin-Tradition, das zweite mit der Sage von Amor und Psyche. — Der alte Mann erzählt dann (VII, 5) eine Geschichte von einer Waldfrau und Graf Otto von Oldenburg, welche in den Deutschen Sagen von den Brüdern Grimm II, 277ff. unter dem Titel „Das oldenburger Horn" steht. Als Quellen sind dazu angeführt: Hamelmann, oldenburgische Chronik 1595 T. I, cap. 10 und

Winkelmann, old. Chr. T. I. cap. 3. Dem auf der Jagd vom Durst gequälten Otto v. Oldenburg erscheint eine Jungfrau und bietet ihm aus einem schönen Trinkhorn Labung. Doch der Trank gefällt ihm nicht. Die Jungfrau meint, er solle nur trinken, denn dann würde das Haus Oldenburg fürderhin gedeihen, im anderen Falle würde Zwiespalt in seinem künftigen Geschlechte entstehen. Der Graf schüttet aus Versehen ein wenig aus; einige Tropfen fallen auf das Pferd, dem an diesen Stellen sogleich die Haare ausgehen. Da reitet der Graf mit dem Horn davon, das seitdem von den Oldenburger Regenten sorgfältig aufbewahrt wird.

Da man nun nicht annehmen kann, dass diese Oldenburger Lokalsage auch in Schwaben verbreitet war, so ist es wohl sehr wahrscheinlich, dass Kerner während seines Hamburger Aufenthaltes davon Kenntnis erhielt. Vielleicht las er eine der oldenburgischen Chroniken auf der Bibliothek in Hamburg. Diese Annahme wird dadurch gestützt, dass die Kernersche Fassung mit der in den Deutschen Sagen in ganzen Sätzen wörtlich übereinstimmt, was doch kein Zufall sein kann. Die sachlichen Abweichungen vom Grimm'schen Texte sind sehr gering. Das Datum an dem sich der Vorfall ereignet haben soll (der 20. Juli 990 nach Hamelmann, 967 nach Winckelmann), hat Kerner wohl mit Absicht weggelassen, da es ihm ja nur um den Sagenstoff zu tun war, und weil er überhaupt sich nie für historische Daten interessierte. Der Wald, in dem der Graf jagte, heisst in beiden Fassungen übereinstimmend Bernefeuer; dass der Name Berges, aus dem die Jungfrau erscheint, verschiedene Gestalt zeigt, kann man als Schreib- oder Lesefehler auffassen. Bei den Brüdern Grimm heisst er einmal Ofenberg, dann wieder Osenberg, bei Kerner Osteberg; vielleicht auch schwanken die Chroniken selbst in der Schreibung. Abweichend ist folgende Stelle: bei Kerner erwähnt der Erzähler, dass das Horn seitdem zu Oldenburg verwahrt werde, wo er es selbst gesehen habe. In den Deutschen Sagen aber heisst es, dass das Horn sich gegenwärtig in Kopenhagen befinde [1]).

VI. Aufnahme und Beurteilung.

Das Erscheinen der Reiseschatten wurde vom Freundeskreis mit grosser Spannung erwartet. Viele hatten schon während des Entstehens

[1]) Zu der Wirkung des ätzenden Trankes finde ich eine Parallele in den „Elixieren des Teufels". Dort soll der Kapuziner Medardus durch einen Trank, den ihm die Dominikaner reichen, aus dem Wege geräumt werden. Doch dieser schüttet zufällig ein wenig davon aus, die Flüssigkeit läuft in den Ärmel der Kutte und bewirkt, dass der Arm sofort ganz verdorrt.

einzelne Partien der Reiseschatten kennen gelernt, sei es dass Kerner selbst sie ihnen vorzeigte (wie Rosa Maria in Hamburg, Varnhagen und Stoll in Wien) oder dass sie durch Uhland Kenntnis davon erhielten (wie die Brüder Mayer, Kölle, Köstlin, Schwab u. a.). Als das Werk dann erschien, wurde es mit Jubel aufgenommen und verbreitet. Das Pseudonym war längst allgemein durchschaut, und es gab sich auch niemand die geringste Mühe, mit dem wahren Namen des Verfassers hinter dem Berge zu halten, am allerwenigsten spielte dieser selbst Verstecken mit dem Publikum. Da man früher aus Mangel an Material nur eine Äusserung Uhlands über die Reiseschatten kannte[1]), so vermutete Herm. Fischer[2]), es wären ihm die persönlichen Invectiven zuwider gewesen. Nun hat aber der Briefwechsel genug Urteile Uhlands ans Licht gebracht, die ich schon gelegentlich in der Entstehungsgeschichte der Reiseschatten anführte. Hat er doch fast alle Partien einzeln beurteilt. Die persönlichen Invectiven berührten ihn keineswegs unangenehm, nur freilich ermahnte er Kerner immer zur Vorsicht bei einigen aufgeführten Personen. Im allgemeinen hielt er nicht die Satire für das Wertvollste der Dichtung, sondern die volkstümlichen, mehr beziehungslosen Teile (die positive Seite der Romantik), die einen wahren poetischen Gehalt besitzen, ein Urteil, das uns heute ebenso gilt. Ganz analog äusserte sich auch Aug. Mayer[3]): „Witz, Gefühl und Phantasie sind darin gleich mächtig; letztere ziehe ich fast dem ersteren vor." — Der hoffnungsvolle bildende Künstler Karl Gangloff in Merklingen, der 24 Jahre alt an einem Nervenfieber starb, schreibt am 3. Dez. 1811 an den Dichter die tiefempfundenen Worte[4]): „Ihre Reiseschatten haben mich recht in Wahrheit erquickt. Die Bilder darin, sie berühren die Seele so warm und freundlich, schmiegen sich der Phantasie so traulich an, dass man grosse Mühe hat, sie zu entfernen, um sich zu den kalten Geschäften des Tages zu wenden. Am Abend aber kehren sie lächelnd wieder zurück und erwärmen sanft den erkalteten Geist." — Fouqué könnte gleich selbst wieder ein Buch schreiben, wenn er alles aufzeichnen wollte, was ihn so erfasst[5]). Dass das Buch in litterarischen Kreisen sowohl als auch unter den gewöhnlichen Lesern Teilnahme erweckte, ist natürlich. Denn jedermann war zum mindesten

[1]) Mayer I, 126.
[2]) Beitr. S. 67.
[3]) Mayer I, 182.
[4]) Briefw. I, 255.
[5]) Briefw. I, 261, 20. Dez. 1811.

auf die Satire neugierig, in der so und so viele bekannte Personen in der keckſten Weise verspottet wurden. Schwab schreibt am 29. Mai 1811 an Kerner [1]: „Es findet allgemeinen Beifall, auch bei den Nichtromantikern, denn die Tafel ist hier für jeden, der Sinn fürs Bessere hat,gedeckt.“ — Wie das Morgenblatt und dessen Anhang sich zu der neuen Dichtung stellten, ist bereits ausgeführt worden. Zum Contraste kam mit der vernichtenden Recension des Morgenblattes eine belobende in den Süddeutschen Miscellen (hrsg. von J. P. Rehfues) in Tübingen an, so dass Uhland mit Recht sagen durfte, diese beiden Recensionen könnten dem Buche viele Abnehmer verschaffen [2].

Sehr bemerkenswert ist das Urteil Jean Pauls in der 2. Aufl. seiner „Vorschule der Aesthetik“ über die Reiseschatten. Es zeigt genau, wie die Partien des Werkes, welche ganz in seiner Manier gedichtet sind (wie besonders VI, 9—11: Die Szenen im Postwagen mit dem Pfarrer, dem Bronnenmacher und dem Koch), dem Humoristen sehr zusagen, während er gerade für poetisch wertvollen Züge der Dichtung kein Verständnis gewinnen kann. Er schreibt T. 3 S. 906: „Dieser mystische Karfunkel, welcher sogar die geregelte innere oder geistige Wirklichkeit verflüchtigt, kommt auch in komischen Darstellungen als Zeisigstein wieder, der das ganze Nest unsichtbar macht. Z. B. in den „Schattenspielen von Kerner“ wird dem sonst trefflichen Witze und Komus und Darstellvermögen der feste Wohnplatz unter den Füssen weggezogen und alles in Luftschlösser eingelagert, welche bisher nicht einmal für Märchen bewohn- und haltbar waren.“ Jean Paul übersieht also ganz die Technik der Reiseschatten; darum ist sein Urteil Kerner auch unverständlich. „In den Schattenspielen können nur schnell vorüberziehende Gestalten erscheinen, und Schatten sind keine gegossenen Figuren mit festen Umrissen“, schreibt er am 13. Aug. 1812 an Uhland [3].

Wenn der Dichter in der Widmung „An die Freunde“ zur 2. Auflage der Reiseschatten (1834) sein Werk sagen liess: „So sind wir jung noch wenn auch gleich veraltet“, so hatte er wahr gesprochen. Denn nicht nur allen Jugendfreunden blieb die Dichtung immer teuer, so dass Uhland noch 1827 Partien daraus in einer Gesellschaft unter lebhaftem Beifalle vortrug [4], sondern auch auf die, welche erst in späteren Jahren

[1] Briefw. I, 217.
[2] Briefw. I, 224.
[3] Briefw. I, 366.
[4] Briefw. I, 565.

mit ihr bekannt wurden, verfehlte sie ihre Wirkung nicht. Gustav Pfizer richtete im Morgenblatt vom 17. April 1833 ein schwungvolles Gedicht an den „Schattenspieler", der zu seinem Knappen einst den Scherz erkoren hatte. Am Charfreitag 1842 schreibt der Zeichner Graf Pocci an Kerner[1]): „Wie erquickend die Reiseschatten! Ich möchte zu jedem Blatte eine Zeichnung machen!"[2]) — Dass dem Dichter selbst sein Werk noch nicht historisch geworden war, beweist die Überarbeitung im Jahre 1834. An Lenau schreibt er am 18. Nov. 1831[3]): „Im Jahre 1811 wurde auch ein Kind von mir in Heidelberg ans Licht gebracht, meine Reiseschatten. Sie müssen sie lesen, damit Sie sehen, dass ich auch einmal recht tiefen Schmerz hatte, denn jener Humor konnte nur aus tiefem Schmerz hervorgehen. Ich hatte dazumal aber wohl den Glauben wie Sie und der viel schwärzer ist als der schwärzeste Gespensterglaube."

Die Reiseschatten sind die genialste und zugleich die individuellste Äusserung von Kerners Talent. Denn alle seine Charakterzüge, wie sie uns seine Freunde und Zeitgenossen geschildert haben, finden sich darin wieder: die kindliche Naivität, das warme edle Gemüt, die sprudelnde Laune neben Wehmut und Melancholie, die charakteristische Neigung zum Visionären, die halb profetischen Träume. Sagt er doch selbst im Bilderbuch[4]), dass er seit der Heilung seiner Krankheit durch den Magnetiseur Gmelin, die ihn während seiner Krankheit an den Rand des Grabes brachte, bis in sein hohes Alter oft von quälenden, voraussagenden Träumen heimgesucht wurde. Die in den Reiseschatten schon hervortretende Richtung zum Sonnambulismus, das Interesse an den „Nachtseiten des menschlichen Lebens" führte unsern Dichter bekanntlich später auf eine sehr bedenkliche Bahn. — Seinem Charakter kamen die Ideale der Romantik entgegen. Er hat in seiner ganzen Lebens- und Naturauffassung eine grosse Ähnlichkeit mit dem Heros der Romantik

[1]) Briefw. II, 214.

[2]) Den Wunsch, dass die Reiseschatten illustriert würden, sprach Reinhard S. 105 vergebens aus: „Wenn je ein Werk der Phantasie zur Illustrierung sich eignete, so sind es gewiss Kerners Reiseschatten. Wir können nicht umhin, diese Aufgabe zweien mit dem Dichter befreundet gewesenen Künstlern ans Herz zu legen — Moritz v. Schwind und Fr. Pocci — die sich beide längst als die rechten Meister im Gebiete der deutschen Sagen- und Märchenwelt, wie der gestaltenreichen Volkslieder bewährt haben."

[3]) Briefw. II, 16.

[4]) S. 240.

Novalis. Es treibt ihn nicht nur aus dem platten Menschentreiben in die Natur, sondern überhaupt aus der irdischen Fremde in die höhere Heimat, aus dem Leben in den Tod hinüber. Seine Muse zeigt da ihr eigenartiges Gepräge, wo das gegebene Menschliche sich verflüchtigt, sozusagen die Erdschwere verliert. — Der Mittelpunkt der Reiseschatten ist der Dichter selbst; er bietet uns die Welt in ganz subjektiver Färbung. Diese absolute Willkür ist ein vorherrschender Zug der Romantiker. Die Erzählung von Tatsachen selbst ist Nebensache, der Schwerpunkt liegt in den Gefühlsergüssen des Dichters über Kunst, Natur, Liebe u. a., wodurch ja auch der „Heinrich von Ofterdingen" sich hervorhebt. Die in den Reiseschatten auftretenden Personen verschwinden ganz gegenüber den Herzensangelegenheiten des Dichters. Ganz der romantischen Tendenz entsprechend schwärmt Kerner für vergangene Zeiten und stellt diesen kontrastierend die Jetzwelt gegenüber, über die er sich durch Spott und Ironie erhebt. Auch seine Landschaft ist echt romantisch. Es ist nicht der frische, prangende Tag mit seinen gesättigten Farben, sondern die „mondbeglänzte Zaubernacht" Tiecks, aus der ihm dann die Märchenwelt emporsteigt, an welcher er wie Novalis mit kindlicher Freude hängt. Von beiden gelten die Worte Luthers: „Ich möcht' mich der wundersamen Historien, so ich aus zarter Kindheit herübergenommen, oder auch, wie sie mir vorkommen sind in meinem Leben, nicht entschlagen, um kein Gold."

Doch unterscheidet sich Kerner von Novalis sehr dadurch, dass er in diesem Elemente des Wunderbaren und Mystischen nicht aufgeht; er giebt uns in seiner Satire auch derb realistische Züge und hier gerade haben seine Figuren bestimmtere Umrisse. Von den der positiven Seite der Romantik zugehörigen Partien der Reiseschatten können wir aber immerhin die Verse Novalis' gebrauchen:

„Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
Und was man glaubt, es sei geschehn,
Kann man von weitem erst kommen sehn;
Frei soll die Fantasie erst schalten,
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier manches verschleiern, dort manches entfalten
Und endlich in magischen Dunst verschweben."

(Heinrich von Ofterdingen, II. T. Astralis.)

Wien.

Neue Mitteilungen.

Cencio und Agapito de' Rustici.

Neue Beiträge zur Geschichte des Humanismus in Italien, mitgeteilt

von

Max Lehnerdt.

Die hier gedruckten Briefe, Reden und Gedichte stehen im Zusammenhang mit einem Aufsatz „Cencio und Agapito de' Rustici", der im nächsten Heft dieser Zeitschrift veröffentlicht werden wird. Mehrere der mitgeteilten Stücke sind mir durch gütige Beihilfe anderer zugänglich gemacht worden, von denen ich vor allen Herrn Léon Dorez in Paris meinen aufrichtigen Dank ausspreche für die Freundlichkeit, mit der er mir sein aus Handschriften der Pariser Nationalbibliothek gesammeltes Material überliess und auf die beabsichtigte Behandlung desselben (vgl. Revue des biblioth. vol. V. 1895 p. 248) zu Gunsten meiner Arbeit verzichtete.

Königsberg i. Pr.

I.

Johannes Chrisolora Cincio Rhomano salutem dicit.[1]) Non est nobis ignotum quantum decorem auctoritas patris mei et domini domini Manuelis afferebat tibi, certumque habeo quod una mecum tanti viri iacturam continuo ipse deploras. Ex obitu cuius non nobis tantum intimis suis, sed universe christianitati et presertim patribus nostris maximum 5 evenit damnum. Tibique regratior, quem in omnibus benedicte anime commodis promptissimum fuisse didici. Ego, mi Cinci, quoctidie in luctibus et doloribus versor versaborque in dies, nec est lacrimis modus. Deus ipse nostris meroribus consulat! Te vero rogo, quod benivolentiam

[1]) Cod. lat. 8618 der Bibliothèque nationale zu Paris, fol. 171^v—172^v. Abschrift von L. Dorez. Die in eckige Klammern [ ] eingeschlossenen Worte fehlen in der Handschrift.

et amorem, quem domino Manueli gerebas, mihi tamquam heredi suo reserves, et me tibi amorem, quem Domino Manueli gerebam, polliceor reservare. Vale. Constantinopoli, X octobris. [1415]

II.

Cincius Rhomanus Johanni Chrisolora militi atque comiti
5 salutem dicit. Afferebat mihi, quemadmodum dicis, non mediocrem ornatum nostri Manuelis auctoritas, hominis prope divini. Nam cum is vite integritate morumque sanctimonia, omni denique virtutum genere prestantissimus esset, pro sua incredibili humanitate singulari paternaque benivolentia me complexus est, qui ubi e vita migravit, magnitudine
10 doloris adeo consternatus sum, ut sine suspiriis atque lacrimis ne momento quidem temporis respirare possem; qua in re quamquam sibi nichil mali acciderit (nam profectus ad aliam vitam, que vera vita est, utpote clarissimum lumen inter beatos eniteat), universa tamen Christi religio invictissimo suo patrono atque custode orbata est. Quod eo egrius
15 molestiusque ferendum duco, quod eius vite severitatem inauditamque humanarum divinarumque rerum doctrinam admirari hodie alii homines, assequi nullo modo possunt. Quippe cum phenix, que unica mundo existit, mira quadam institutione nature [antequam] demoritur aliam phenicem gignit, monefacere nos videtur, ut, cum hominem singulari ac
20 prope divina sapientia preditum inspicimus, qui veluti unica fenix mundo eluceat, continuo eius consuetudine frui eiusque preceptis institutisque animos nostros excolere [debeamus], ut, cum is vita evolarit, alium sibi similem relinquat. Sed cum ita sit, ut neminem reliquerit, qui ad incredibilem scientiam morumque honestatem patrui tui proximus accedat,
25 omnes boni summo ac iustissimo dolore afficiuntur. Irridendi profecto sunt stoici, qui asserunt nec dolorem nec voluptatem nec cetera eiusdem generis in hominem prudentem eadem posse. Que ita in animis hominum immixta sunt, ut stoicorum sententie potius extirpare humanitatem quam medicinam afferre videantur. Assit igitur huic pro turba communi
30 curriculo (?) princeps ille stoicorum Zeno; si is filium amiserit aut aliquem sibi summa necessitudine devinctum, dolori veluti invictissimo hosti terga daturum esse certe scio. Sed imminuavit huiusmodi dolorem quantum possibile est, qui Manuelis immortali laude atque gloria pensandus est, que tanta est quantam animi hominum excogitare possunt.
35 Etenim maiores nostri iis, qui aut bellorum gloria aut multarum rerum

16 admirare cod. 23 qui ad suam 24 patruus tuus 31 aliqua 34 quanta

doctrina excellebant, ymagines marmore et auro celatas decernebant; qui honos habitus est maximus. Manuelis vero ymago non ere neque huiusmodi rebus caducis atque mortalibus celata, sed animis omnium pene gentium defixa est, quam nulla penitus posteritas obliterare poterit. Sed cum ita sese res habeat, ut ego de hoc refricato vulnere non minus 5 ac tu medicina consolationeque indigeam, hoc scilicet recreor, quod pro tua precipua benignitate ea benivolentia, qua Manuel noster, me adamaturum esse polliceris. Ego vero, ut de me ipso spondeam, cum propter singularem tuam prudentiam, tum quia fere et consuetudine et moribus non minus quam natura nepos heresque Manuelis es, meipsum 10 caritate atque pietate potius humanitate tua culturum observaturumque esse profiteor. Quid enim iniustius meaque provocatione [magis] dignum heredi contingere potest, quam cum omnium pocessionum quas moriens tibi legavit potestatem habeat, amicis vero mortui, qui vera atque firma pocessio sunt, nequaquam frui liceat? Cape igitur has litteras, non 15 epistole, sed federis indelebilis et amicitie vim atque robur omnino habituras.

III.

Alto de Comite Cincius[1]) salutem dicit. Nec me deterruit altitudo tui animi, quin curam arborum ad urbem deferendarum tibi committerem. Nam cum hac ipsa tui animi altitudine quedam singularis humanitas 20 coniuncta, quae prae se quasi signum quoddam caritatis et benevolentie erga omnes ostendere videtur. Accedit etiam quod ab hac cura non abhorruit rex ille gloriosissimus Cirus, qui cum multas regias virtutes haberet, serendarum arborum studium avide complexus est. Fecit idem etiam Cato vir siquidem in bello et pace clarus ac non nulli romani 25 cives ingenio et rerum gestarum gloria praestantes. Quo in studio versatus est etiam Saturnus, quem imperita vetustas ob peritiem agriculture deum esse existimavit. Arbores enim tamquam alimentum a natura humano generi attributum posteritati consecrantur. Quodsi ullo unquam tempore ars agriculture et vinearum cultus laudatus est, hoc 30 maxime in tempore viget et laudatur, ut cum renovatione urbis, que beneficio summi antistitis faciem letiorem in dies magis ostendit, agri etiam atque vinee renoventur. Quamquam ut ait Homerus *ὑστεροπροτερούμενον* histeroprotherumenon dixerimus: ingenia enim civium romanorum renovantur atque excoluntur cultura bonarum artium et 35

---

11 tua ist unterpunktiert. Te? 14 potestate anuens vero 23 multis 35 et cultura

[1]) Cod. Vat. Ottob. 1487 fol. 48r. Abschrift von H. Graeven.

doctrine sentes ab ingeniis extirpantur, ut sine impedimento iniectum semen coalescat et fructus uberes gignat. Usus sum fortassis pro hac parva re macrologia, quod libenter fecimus, ut cum coram tecum facultas loquendi mihi adempta sit, desiderio tue consuetudinis in prolixiorem
5 sermonem inciderim, quemadmodum si currenti aque obices opponuntur, cum exeundi facultatem habet, maiori quodam impetu effluit et alveus aquarum habundantia redundat. Sed redeamus ad arbores. Rogo te maiorem in modum, antequam elabatur hoc aptum serendi tempus, desponsatas arbores ad me transmittas, que si per se ipsas loquerentur,
10 cum ad mitius celum translate erunt, tibi gratias agerent, quod esse (?) tanquam ad sevitiem aeris dampnate ad clementiam et amenitatem romani aeris traducte sint. Vale dat Rome apud Minervam XX. octobris.

IV.

Te precor orbatum, Tulli, batthismate, castris
Qui tamen ethereis habitas, si voce pusilla
Almum opus agredior, quo tu sœvumque pacari
Instruis eloquio, mitemve resurgere ad iram,
15 Ne sœvi, tenuique sinas per litus amoenum
Remige dulcisonos me me tranare liquores.
Ad vos, o socii, faciemque rubore refectam
Verbo equidem, pavidusque petens, dum gurges inermem
Abstulerit fervore ratem, sua quisque trementi
20 Adiumenta trahat, mihi vox non cingnea fulget.

Carmina supradicta fecit Cinchius (l. Cinthius) quando incoepit rethoricam Tullii [1]).

V.

Oratio edita et acta per Cincium Romanum Romae ad Romanorum imperatorem Sigismundum ecc. [2])

25 Ascendit in celos serenitas tua et sedet ad dexteram patris. Qui maiestatem tuam, gloriosissime rex atque invictissime Cesar, alloqui audent, magnitudinem tuam penitus ignorant, qui vero ab ipsa re deterrentur, humanitatis et mansuetudinis tue profecto notitiam non habent.

---

[1]) Cod. lat. 16225 der Bibl. nat. zu Paris, nach Bibl. de l'école des chartes 31,48 enthaltend Cic. de oratoria partitione, de oratore. Hinter der ersten Schrift stehn auf fol. 11v die obigen Verse. Abschrift von L. Dorez.

[2]) L = Ms. 179 der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig, fol. 111r.-112v. V = cod. 3420 der K. K. Hofbibliothek zu Wien, fol. 80v—82v. Die Vergleichung dieser Handschrift verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. R. Beer in Wien.

Verum, serenissime princeps, licet tua magnitudo vires magnas habeat et multas sub sua dicione nationes complectatur, incredibili tamen tuae clementiae cedit et a singulari tua humanitate penitus superatur. Hac itaque tuae maiestatis benignitate confisus hanc orationem aggrediar, qua si quid fortassis tuis auribus tuaque excellentia dixero dignum, attribuito 5 auctoritati tuae, cuius tanta vis est, ut, quemadmodum Demostenes Atheniensis ait, perorantem omnium lumen scientiarum et doctrinarum cunctis humanis ingeniis ipsa natura insitum vehementius expromere cogat. Multa siquidem, gloriosissime Cesar, philosophi naturae ordinem contemplantes documenta nobis reliquerunt, ut per honestatis iustitiae 10 ceterarumque virtutum semitam intendamus. Quod summus ille rerum opifex deus in ipsa mundi constructione et rerum in eodem contentarum perpetuo ordine se ipsas observantium luculenter ostendens humanum genus edocuit, ut sua quisque condicione contentus alter alteri obsequatur et hoc misticum humani generis corpus quasi armonia quadam ordinem 15 caritatem atque iustitiam observet et sublatis discordiis pace et tranquillitate fruatur. Ipse siquidem immortalis deus, ut ab Ariopagita Dyonisio sacris litterarum monimentis traditum est, anglicam jerarchiam creavit, qui tanto in se ordine connexi sunt, ut inferiores superioribus obtemperent et ab eisdem illuminationis fomenta suscipiant et quasi adamantina catena mutua 20 cariattis coniunctione sustententur et ad invicem spiritualia nutrimenta recipiant. Deinde celos creavit et a primo mobili tamquam ab architectore inferiores celi moventur. Sidera vero suas vices inviolabili ordine observant et duo illa luminaria, sol scilicet et luna, omnem illum stellarum globum moderantur. Elementa deinceps tanto ordine substituta sunt, 25 ut alterum alteri cedat et unum in alterius naturam saepius convertatur. Quo ordine omnia facta sunt et orta et incrementum et vitae productionem suscipiunt. Inspicere igitur licet, gloriosissime princeps, in hoc mundo tamquam in speculo, quem Greci Cosmon appellant, id est armonia et ordine ornatum, quantus inter homines ordo et quanta concordia, quanta 30 animorum coniunctio, quanta caritas, quanta tranquillitas vigere debeat. Habemus siquidem hoc mirum et divinum exemplar, quod continuo ante oculos nostros versatur, ut ea, quae seditionis et discordiae sunt, aspernemur et ad quietem pacem et concordiam nos ipsos penitus dedicemus.

Incipit oracio edita et acta per Cincium Romanum Rome ad Romanorum imperatorem Sigismundum ecc. L. Oracio edita et acta per C. R. ad imperatorem Sigismundum V. 1 Vero V. 7 Atheniensibus V. 13 conservancium L. 17 Arropagita dionisio L. 19 ab eis L. 24 obseruent L. 27 omnia orta sunt et increm. V. 30 quintus quinta L. 31 quinta L. 34 quietam L. deducimus L.

Quae tua maiestas pro singulari sua prudentia etiam ab ineunte aetate considerans hunc divinum et naturae ordinem imitata iustitiae caritati paci et tranquillitati operam dedit ac res gessit illustres et maximas sempiternae gloriae commendandas. Et quamquam, gloriosissime Cesar, 5 haec mea oratio a magnitudine tuarum laudum plurimum distet et longe inferior existat, dicam tamen, quod sentio. Primum quidem de generatione tua tuaque adolescentia, deinde de secularibus rebus strenue et prudenter per te gestis, tum de spiritualibus pie ac religiose administratis, postremo de tuo ad summum antistitem atque ad hanc almam urbem ingressu in 10 medium afferre conabor.

Primum quidem Italia, quae, ut pace aliarum nationum dictum sit, et celi benignitate et aeris salubritate et regionis amenitate et loci opportunitate et rerum bonarum fecunditate et hominum prudentia et armorum gloria ceteris aliis nationibus antecellit, tibi generationis principium dedit 15 tibique dispositionem et naturam suam influxu celorum ac siderum praestantissimam indidit et tuo regio sanguini, qui sua natura excellens erat, semina prudentiae iustitiae magnanimitatis beneficentiae mansuetudinis et clementiae uberius inseruit. Ex quo effectum est, ut cum aetatis incrementa susciperes, simul et virtutum incrementa assecutus es *(sic)*. 20 Nam cum adolescens esses, inter ceteras tuas actiones maximo viro et rege dignas, ut te laboribus assuefaceres et corpus tuum exercitatione robustius efficeretur ac magnitudini tui animi respondere posset, nonnunquam venationibus operam dedisti apri sive alterius feri audaciam minime reformidans. Quae exercitatio verorum certaminum praeludium est, ut 25 qui ferarum rabiem non timent, in ipso preliorum certamine intrepide in hostes impetum facere audeant. Quorsum igitur quispiam dixerit tam multa de venatione et quonammodo haec laus tanto principi convenire videtur? Quia Xenophon, cuius magnum in Grecia nomen est, in libro de administranda re publica, quem ad Cyrum regem scripsit, hoc prae- 30 cipue instituit, ut primum venationibus versarentur ii, qui procedente tempore eorum rem publicam bello et armis tueri debebant. Elucebant praeterea in tua adolescentia alia expressa futurae tuae excellentiae signa, quae silentio praeterire institui, cum ad aliud tuarum maximarum laudum genus festinet oratio. Atqui, gloriosissime Cesar, cum tuae res gestae

1 pro sua singulari prudencia ab eunte etate L. 15 in fluxu codd. 17 iusticie V, fehlt in L. 19 simul eciam et L. 20 ceteras fehlt in L. 22 ac magnitudine am Rande V. 24 formidans L. 25 feras L. 28 Zenophon V. magnum nomen in grecia L. cf. Cyrop. I, 2, 10. 29 de administrando rem publicam L. 30 hii codd. 31 earum L. 33 alios L. 34 Ac qui L. Aut qui V.

in mentem mihi veniunt, unde initium mihi assumam nescio. Nam cum de praerogativa laudis inter se ipsas decertare videantur et pari splendore gloriae ante oculos mentis nostrae versentur, dubitantem animum relinquunt. Aditum tandem efficiam ab iis rebus, quae per te adversus Turcos christianae fidei hostes strenue et praecipua animi fortitudine gesta sunt. Saepius, invictissime Cesar, ut multa paucis perstringam, Dannubium cum magno fidelium exercitu tranasti, castra contra infideles posuisti, acies instruxisti et ita cum hostibus collatis signis manus conseruisti, ut tua animi fortitudine ac singulari prudentia, praeveniendo etiam hostium consilia plerumque multo sanguine ac labore victoriam assecutus sis. At vero si quando hostes bello superiores fuerunt, potius fatali necessitati quam tibi attribuendum fuit. Qua in re tantam animi magnitudinem tantamque ingenii celeritatem ostendisti, ut restauratis per te confestim viribus non minorem in prostrato tuo exercitu quam in superato hoste laudem adeptus sis. Et quamquam, clementissime Cesar, superare hostes bello et armis nationes sibi subicere pulcherrimum sit, quod a te ipso plerumque effectum esse perspicuum est, extant tamen in te alia non minora. Neque enim maius certamen excogitari potest quam illud, quo quivis homo inter se ipsum sedulo decertat. Eterna enim inter rationem et sensus colluctatio existit et plerique mortalium impetu sensuum superati terga dant et rationem tanquam satellitem ipsis sensibus subiciunt. Tu vero, invictissime princeps, in hoc continuo certamine egregiis ac magnificis tuis virtutibus armatus sensus compressisti tuos et eos rationi in throno et arce existenti obedire coegisti. Qua victoria qui fruuntur, tropheis ac triumphis vere digni sunt et eorum memoria posteritati commendanda. Quod cum intelligerent sacri imperii electores, ex tot Germaniae principibus te Romanorum regem elegerunt, te imperiali diademate dignum esse iudicarunt. Unde, gloriosissime princeps, hac quoque tua regia dignitate provocatus ad excellentem tuam naturam excellentiores etiam virtutes addidisti. Nam inter ceteras tuas praeclaras virtutes, quemadmodum de C. Cesare dicitur, faves ingeniis et doctrinae ornamentis illustratos complecteris tua singulari humanitate. Quae cum plana et illustria sint et continua experientia in lucem deducantur, ad tertium genus tuarum rerum gestarum spiritualem laudem

1 ueniant L. mihi fehlt in V. 4. hiis codd. 7 intrasti L. 11 Ac L. 12 necessitate L. 13 tantam L. 17 sunt autem tamen L. 19 sedule L. 21 satellites L. 22 sensibus fehlt in V. 24 ff. Qua — commendanda fehlt in L. 27 romanum L. 28 imperiale L. 31 de cesare L.

continentium accedamus. Egisti, gloriosissime princeps et christianissime Cesar, pro tua sanctimonia et vitae integritate in Constantiensi concilio, quod tuae constantiae monumentum existit, ut orbem etiam peragrando ecclesia trifariam divisa ac pestifero scismatis morbo diutissime et gra-
5 vissime elaborans ad unum caput unumque ovile redigeretur. Et cum pro consumatione huius dei causae opus esset, ut ad extremas partes Hispaniae accederes, non viarum longitudo, non itineris difficultas, non iniectae suspiciones ab huiusmodi profectione te revocare potuerunt. Cum autem pro absolutione unionis ecclesiae dei Fernandum Aragoniae
10 regem illustrissimum, regem siquidem religiosum atque catholicum, convenires, prudentia et auctoritate tua effectum est, ut is erga salutem ecclesiae ardens ardentior effectus suum antistitem desereret et sacrae Constantiensi sinodo adhaereret. Ab Hispanis autem reversus iterum Constantiam accessisti, ubi cum multa ad fidelium salutem pertinentia
15 tractarentur et variae et dissidentes essent nonnullorum sententiae, tandem primum divina clementia, deinde sapientia tua effectum est, ut sublatis penitus dissensionibus ad electionem summi pontificis deveniretur, unde unicum lumen in tantis tenebris exortum exstitit, unicuique in ecclesia caput emicuit. Laetabatur profecto ecclesia, cum considerabat
20 tam inveteratam scismatis maculam a se deletam esse et se ipsam primum squalidam atque merore iacentem ad suum pristinum decorem et suae auctoritatis amplitudinem restitutam tibique gratias agebat maximas, qui huius salutaris beneficii particeps fuisti et ita particeps, ut primae partes optimo iure tibi attributae sint. Laudavit Homerus Achillem et ceteros
25 aut armis aut rerum gestarum gloria praestantes latinae quoque litterae aeternitati commendarunt. Romulum Camillum Fabricium Coruncanium Scipiones Catones et C. Cesarem miris extulerunt laudibus ob superatos saepius hostes et res feliciter ab eis gestas eisque triumphum perpetuum virtutis monumentum S. P. Q. R. decernendum esse duxit. Quae licet
30 magna sint et audientium aures oblectent atque permulceant, tamen quandoquidem religioni atque fidei comparantur, inania et puerilia esse videntur. Illa vero fragilis et caducae gloriae ambitione conflata sunt, haec vero per te gesta immortalis dei puraeque ac immaculatae religionis

1 continenciam L. 3 etiam fehlt in L. 4 ecclesiam diuisam L. 5 redigeres L. cum fehlt in L. 6 huiusmodi cause L. 9 dei seruandam L. 10 religiosum ac L. 13 ab hispanis iterum reuersus L. 16 diuina fauente clemencia L. 18 unicuique capud in ecclesia enicuit L. 23 quibus salutaribus beneficiis particeps L. 26 commendarent L., Cornucanium Stipiones Cathones codd. 31 inania atque V. 32 inanis et caduce V.

fundamentum obtinent. Quare, sapientissime princeps, hoc tuo maximo bono, in quo fidelium salus interclusa est, letare et fruere, ut tuarum rerum gestarum conscientia ac laborum tolerantia fructum verae ac solidae iocunditatis et letitiae accipias. Et quia harum tuarum rerum orbis sempiternus testis erit, de reliqua huius orationis parte dicendum esse 5 videtur.

Eodem die, humanissime Cesar, quo Christus filius dei vivi salvator noster et humani generis salus in celos ascendit, tua serenitas almam urbem ingressa sanctissimum dominum nostrum venerata est, ut etiam ipsius diei religiosa felicitas huic tuo ingressui obsecundare videatur. 10 Quid enim aliud est summum antistitem Eugenium in terris salvatoris vicem administrantem, quem celestem hominem et terrenum deum appellare licet, coram venerari et eius personam Christi personam in terris referentem devota contemplatione intueri ac complecti quam in celos ascendere? Et cum caritas inter ceteras virtutes tamquam regina in 15 throno sui splendoris eluceat et tantam vim habeat, ut sine ea aliae virtutes simulacra potius et umbrae quaedam quam honestae actiones existimandae sint, in hoc summus noster antistes, ut et alias suas virtutes et religiosa gesta obticeam, ita exarsit et in dies ardentior efficitur, ut absolverit, quod sacra canunt eloquia: dispersit, dedit pauperibus et 20 iustitia eius manet in seculum seculi. Quid autem aliud est hanc urbem ingredi quam in celos ascendere, ubi eterna providentia Romanorum pontificum Christi sceptrum in terris administrantium sacrosancta sedes apostolica instituta et dedicata existit, ubi pene totum solum sanguine beatorum Petri et Pauli et innumerabilium martirum irrigatum in subli- 25 miorem naturam divinitate participantem conversum esse non dubitamus. Haec profecto urbs, ut a beato Jeronimo traditum est, eum apud christianos locum obtinet, quem Jerusalem apud Hebreos superiori tempore obtinebat et ut idem tradit, quemadmodum ad desolationem templi Jerusalem ruina iudaicae legis subsecuta est, ita ad urbis excidium fidei 30 christianae exterminium subsequetur. Quae ab oraculo illius sanctissimi et doctissimi viri sunt edita, qui spiritus sancti doctrina illustratus nec falli nec fallere quidem poterat. Haec itaque urbs divina institutione et structorum quoque reliquiis ornatissima christianae religionis fundamentum

2 et tuarum codd. 3 et laborum L. 4 Et quoniam L. 5 videndum esse L. 13 coram eo L. 14 reverentem L. 19 ut in dies V. 20 absolueret L. cf. Psalm 111, 9. 23 sceptrum Christi L. 24 totum pene L. 25 et hinter Pauli fehlt V. 26 diuinitatem L. 31 subsequitur L. fastissimi L. 32 edita sunt L. doctrinam illustrans L. 33 utique L. instructione L.

obtinet et celestis patria divino numine appellanda est. Et ut divinis institutis et rebus gentilitatem etiam adiciamus, fuit quondam haec urbs lumen et ornamentum orbis terrarum et omnium deorum atque hominum consensu arx et domicilium humani generis appellatum, quae adhuc non 5 parvam illius pristinae dignitatis auctoritatem obtinet. Quod etiam Aristides orator clarissimus de laudibus urbis mentionem faciens aperte declarat: *οὐκ ἐστι γῆ 'Ρώμα ἀλλ' οὐρανοῦ μέρος τι*, id est: neque Roma terra est sed celi pars quaedam. Satis igitur, gloriosissime princeps et clementissime Cesar, constare videtur Serenitatem tuam ad summi sacerdotis 10 conspectum accedentem urbemque ingredientem ascendisse in celos, praesertim cum purgato animo et ardentissimo devotionis studio inflammatus in hunc celestem thronum evolaveris. Quid enim sanctimoniae tuae religiosius, quid integritati convenientius, quid humanitati aptius, quid laudi gloriosius efficere potuisses, quam superatis tot itinerum difficultatibus 15 contemptisque laboribus summum animorum pastorem et hanc celestem urbem ardentissimo devotionis cultu visitasse? Quo in loco, gloriosissime Cesar, eodem etiam die, quo salvator mundi spiritum sanctum per speciem ignitarum linguarum apostolis infudit, diadema imperiale dignissimo capiti tuo a summo antistite impositum est, ut huic tuo sacratissimo 20 actui immortalis etiam dei numen atque consensus accessisse videatur. Quo ornamento veteri Romanorum instituto ii, qui eximia virtute hostes superaverant, inter ceteras magnificentissimas triumphi pompas utebantur, ut laborum suorum gloriam assecuti huiusmodi exemplo alii ad magnifica gesta et ipsi etiam ardentius incitarentur. O felicia tempora, o exop- 25 tatos et salutares dies, o expectatam duorum maximorum luminum coniunctionem! Cum autem ad summum sacerdotem, ad cuius patris dexteram sedes, et ad te tamquam ad tuo lumina ovium fidelium oculi conversi sint omnisque catholicorum spes in praesidiis vestris collocata existat, inveteratas mundi tenebras et praesertim pestiferam Bohemorum 30 tabem luce et radiis sapientiae et iustitiae vestrae abolere studeatis et ad pacem fidelium summo studio incumbite atque Greciam, quae omnium seculorum homines artibus et doctrina superavit, ad sanctum Romanae

3 fundamentum L. 6 clarissimus orator L. 7 Vgl. über das griechische Zitat *Γενεθλιακόν* Wilmanns Cincius Romanus zum Buttmannstage 1899 S. 79. 9 videtur fehlt in L. 10 aggredientem V. 13 humilitati L. 15 animarum L. 16 deuocionis intuitu L. 18 imperiale diadema L. 19 sanctissimo L. 20 dei munimini L. 21 hii qui V. qui L. 22 uirtutum ac triumphi L. 25 exoptatum duorum magnorum L. 27 destram V. ad vos L am Rande. omnes fidelium L. 28 sunt codd. nostris V. 29 Bohemorum pestiferam L. pestif. B. laudem V. 30 nostre L 31 incumbente L. incubite V.

ecclesiae ritum reducere conemini. Quod si Romani pontifices Romanique Cesares magno vel locorum intervallo disiuncti animorum tamen voluntate coniuncti plerumque mutuis litteris mutuisque nuntiis multa ad communem fidelium salutem pertinentia excogitarunt cogitationumque suarum salutares fructus assecuti sunt, quales a vobis universa fidelium multitudo 5 fructus expostulat, qualia remedia exspectat, qui voluntate et loco coniuncti estis, praesertim cum huius loci auctoritas, ubi fidei fundamentum divinitus constitutum est, vos ambos ad salutem fidelium inflammatos inflammatiores efficere debeat. Contueamini quaeso orbem in luctu et squalore iacentem nec ab eo oculos vestros abiciatis, qui si pro ipso 10 loqueretur, ante summi pastoris et tuos pedes prostratus adiecta cicatricibus volnera stragesque populi christiani ostendens miserabili voce precaretur, ut imminenti calamitati vestris praesidiis succurratis nec patiamini eum diutius in tanta vastitate versari. Michi quidem Sigismunde Cesar affirmanti crede: si in hac animorum coniunctione perseveraveritis et 15 cogitationum vestrarum fundamenta in domino posueritis, nichil est tam arduum tamque difficile, quod consilio et auctoritate vestra effici non possit. Ut igitur, clementissime Cesar, ad te solum oratio redeat, ne de tua sapientia, quae certe singularis est, diffidere videamur et ut patientissimas tuas aures maximis curis intentas liberem, finem orationi 20 imponam, hoc tantum tamen exorans, ut tu, qui divino munere fidei et ecclesiae defensor existis, in hac tua ingravescente aetate ante actae tuae vitae religiosius respondens ita in amplianda religione christiana et sedis apostolicae auctoritate conservanda et sanctissimi domini nostri et ecclesiae Romanae statu augendo incumbas, ita omnes tuas cogitationes omnes- 25 que conatus afferas, ut tuae Serenitatis detractores obticeant atque erubescant et qui te de religione fide ac ecclesia bene meritum esse iudicarunt, tuis etiam aliis catholicis actionibus confirmati se ipsos de tua maiestate recte sensisse glorientur.

VI.

Cincii Romani . . . . . . prologus[1]). 30

Quamquam perdifficile sit mi . . . . vel homini grecarum litterarum latinarumque peritissimo aliquem ex grecis codicibus in latinum sermonem

12 christiane L. 14 Nichil quidem o Sigism. L. 15 confirmanti L, wo crede fehlt. 17 concilio L. 18 posset L. 21 hoc tamen L. 22 acta L. 23 amplienda L. christiane V. 25 statu fehlt in V. agendo codd. 26 conatos V. concitus L. 27 et ecclesia L. 29 recte fehlt in L. Finis Amen V. Finis Eple Cincii Romani ciuis ad Serenissimum principem Sigismundum Romanorum Imperatorem Hungarie et Bohemie Regem ecc. L.

1) Cod. Laur. plut. 90 sup. cod. 42. fol. 65r. Am Schluss: Cincius romanus sermonem hunc bacchi ex greco in latinum transtulit.

vertere, propterea quia apud grecos nonnulla sunt, quae in latinam linguam deducta nullo modo propriam (patriam?) dignitatem patriumque ornatum conservare possint, tamen mihi ocium vacuumque tempus habenti in mentem venit his presertim temporibus, quibus Constantiae diversa-
5 mur, Bacchi sermonem ab Aristide oratore accuratissimo confectum in latinam orationem vertere. Nihil enim ad hunc locum potius quadrare videtur, in quo omnes pene barbarico ritu debacchantur, quam Bacchum latinis litteris explicare. Sed ut de interpetris (*sic*) natura aliquid dicam, ferebat Manuel homo sine ulla dubitatione divinus conversionem in lati-
10 num ad verbum minime valere. Nam non modo absurdam esse asseverabat, verum etiam interdum grecam sententiam omnino pervertere. Sed ad sententiam transferre opus esse aiebat hoc pacto, ut ii, qui huiusmodi rebus operam darent, legem sibi ipsis indicerent, ut nullo modo proprietas greca immutaretur. Nam si quispiam, quo luculentius
15 apertiusque suis hominibus loquatur, aliquid grece proprietatis immutarit, eum non interpetris, sed exponentis officio uti. Quam ob rem tu, qui latinarum litterarum abunde peritiem habes, a cuius gravissimo iudicio nequaquam provocare licet, si quid absurdi in hac tantula lucubratione reperies, non adtribuito Aristidi oratori nobilissimo, sed mihi utriusque
20 lingue non admodum docto. Neque vero tantum mihi arrogo, ut hanc meam in latinum conversionem legentibus voluptatem allaturam esse confidam, sed egi exercitationis gratia, veritus maioris Catonis proverbium, quod ait vitam humanam sine actione atque opere similem esse ferro alterius ferri refricationen atque tersuram minime habenti, in quo
25 rubiginem continuo serpere perspicuum est. Hec Cato. Nunc ipsius Aristidis somnium audiamus.

Inc. Ipse quidem Esculapius, qui somnium ostendit, huius sermonis custos sit . . . .

Expl. fol. 65v . . . . aliaque huiusmodi decantans cum absolutione
30 perfectioneque sermonis laetitia afficior. Finit sermo bacchi. per Cincium Romanum ex Aristide greco in latinum translatus.

VII.

Ad Agneloctum Fuscum, civem Romanum, episcopum Cavensem, Cincii Romani sermo de virtute et malitia ex Plutarcho traductus.[1])

[1]) A = Cod. lat. 6729 A der Bibl. nat. zu Paris fol. 60r, einst im Besitz des John Gunthorpe, Grosssiegelbewahrers Eduards IV, eines Schülers Guarinos. (Liber magistri Joannis Gunthorp̄, decani Wellensis ā X 1473°.) B = Cod. lat. 2927 fol. 27r derselben Bibliothek. C = Cod. Laurentianus (Gadd.) Plut. 89 sup. cod. 16 fol. 132r. 32 Die Ueberschrift nach B. Prefatio Cincii Romani in sermonem Plutarchi de virtute et vitio incipit feliciter A. Cincii Romani prefatio in sermonem de uirtute et malitia ex Plutarcho per eundem traductum C. —

Ab hac tantula mea lucubratione, prestantissime pater, non me deterruerunt ii, qui de litteris iudicare possunt. Nam si quispiam in hoc opere me fortassis recte reprehenderit, quod sententias grece scriptitatas aureas quidem latinas effecerim eneas, ab huiusmodi propterea labore minime desistendum esse duxi. Satius esse enim putans has sententias etiam strigosiori mea oratione in medium apponere, quam si aliena lingua recondite spendorem sui luminis grecis dumtaxat hominibus effundant, statui itaque hunc peregrinum sermonem patrium efficere tibique viro eruditissimo tanquam mearum exercitationum fructus dedicare. Neque enim veritus sum, quamquam nonnulli aureas crateras, quidam vero alias res bonitatem fuco quodam prae se ferentes aliis largiuntur, tibi rerum existimatori optimo hoc munus parvum videri. Nam iis, qui non rerum commodis, sed virtute et animo amicitiam metiuntur, nullum munus gratius convenientiusque exhiberi potest quam illud, quod ex animo proficiscitur. Cape igitur hunc sermonem Plutarchi quidem auctoritate magnum, in quo profecto inspicies virtutis atque malitiae naturam, quarum altera coniunctam in se letitiam atque iocunditatem habet, a quo nullo modo divelli potest, in altera vero dolores molestique cruciatus ita ingeniti sunt, ut ex ambabus tanquam ex diversis fontibus felicitas atque miseria nascantur.

Inc. Indumenta quidem homini calorem . . . .

Expl. . . . a philosophia oculos non deiciens semper letabitur.

VIII.

Prefatio ad clarissimum virum d. Antonium Luscum secretarium apostolicum.

Utrum passiones animi passionibus corporis deteriores sint.

Plutarchi sermo per Cincium in latinum traductus.[1])

Sive animus verus homo sit, prestantissime Pater, corpus autem tamquam vas fictile et carcer quidam existat, quemadmodum Plato et

1 lugubratione BC. 2 hii A. 3 scriptitas A. 5 satius (*darüber melius*) esse enim A, satius enim esse B, satius enim C. 6 has summas et iam seriosiori B. 7 reconditet B. 8 effundat B. statim C. patruum efficere B. prium: Tibique C. 10 chratheras B. cratheras C. quodam A. 11 referentes BC. largiantur BC. 13 hiis A. comodis BC. 14 exiberi B. 16 siquidem B. si quidem auctoritatem C. 18 a qua C. 20 nascatur BC.

Auf die Praefatio folgt in A die Ueberschrift: Plutarchi sermo de virtute et vitio per Cincium Romanum in latinum traductus, cardinali Sancti Marci, tunc episcopo Cavensi, dedicatus.

[1]) Cod. 45 (d. 51) der Capitularbibliothek zu Viterbo. cf. Revue des bibliothèques V, 248. Eine Abschrift verdanke ich der gütigen Vermittelung des Herrn Gymnasialdirektors Dr. Filippo Riva zu Viterbo.

plerique graves philosophi asserunt, sive ex his duabus naturis fictus formatusque sit, ut peripatetici tradunt, magnis profecto fluctibus aestuat et quasi Euripus quidam cum animi tum corporis procellis agitatur. Qua in consideratione cum pridem versaremur et hominis conditionem,
5 nisi se ipsum e tempestate virtutibus emerserit, aut omnino aut magna ex parte a felicitate alienam esse putarem, incidi in hunc Plutarchi sermonem de natura hominis et corporis et animi passionibus brevissime disputantem. Quem tibi viro eruditissimo, cui abdita nature cognita sunt, dedicare decrevi, ut tu, qui pro singulari tua sapientia de his
10 duabus naturis facile iudicare potes, inspicias etiam, quid hic orator et philosophus de hac re sentiat. Cape itaque hoc munusculum Plutarchi auctoritate et elargientis benevolentia magnum quidem, in quo intelligere poteris hominem tot incommodis adversisque casibus irretitum nullo alio nisi virtutum presidio a calamitatibus liberari posse. Verum ab hac
15 Homeri sententia vehementer dissentiendum est, cum ipse homo sua prestanti ac prope divina natura sine ulla comparacione ceteris animantibus antecellat.

Inc. Homerus quidem mortalia animantium genera inspiciens eorumque vitam condicionesque inter se comparans exclamavit, quod
20 ceterorum animantium, que in terra respirant atque serpunt, nullum homine miserabilius sit.

Expl. Postremo si de quavis perturbatione tamquam de homine unde nata sit et unde evenerit iudicaveris, hanc profecto arroganti furore, hanc vero insano amore, hanc autem iniusta cupiditate exortam esse
25 existimaveris.

IX.

Epistola disertissimi viri Cincii Romani ad Vellium de traductione operis sequentis incipit feliciter.[1])

Locus quidem, suavissime Velli, ut tu ipse crebro re expertus es, maxime movet hominum mentes. Quis enim nisi omnino ferreus et a
30 religione et pietate erga Deum alienus, dum ingreditur sacellum illud Lateranense, quod ob sanctimoniae excellentiam Sancta sanctorum nuncupatur, non moveatur animo et seculares res saltem temporis momentulo aspernetur et pro nichilo putet? Quis praeterea nisi somniculosae et pene extinctae mentis existat, dum intuetur locum illum, quem

1 hiis 2 extuat 6 alienum 13 incomodis.

[1]) A = Cod. lat. 6729A der Bibl. nat. zu Paris fol. 55v. B = Cod. lat. 6582 fol. 60r derselben Bibliothek. 28 Focus B. crebro te A. 29 monet A. 32 moueatur animo, etiam A. 33 propterea B.

imperita multitudo errore inducta Catelline domum appellat, ubi plerumque senatus consulta agitabantur, non moveatur animo, quando quidem videtur inspicere et ante oculos suae mentis versari imagines illorum clarissimorum virorum civium Romanorum, qui ibi sedentes de universo orbe iudicabant? Quorsum hec tam multa de loco? Quia, dum Bononiae 5 diversatus sum, quae quondam omnium bonarum disciplinarum altrix fuit et quasi alterae Athenae, me ipsum erexi et tantulum meum ingenium tenui doctrina excultum superioribus temporibus quodammodo sopitum excitavi. Redii itaque ad veteres amicos, id est, ut Cicero ait, ad libros, in quibus tanquam in portu ex variorum casuum fluctuatione 10 agitatus parumper acquievi. Cum autem magna apud me multitudo eorum presertim librorum esset, quorum lectione recreari possem, inter ceteros Platonis sermonem de contempnenda morte avide arripui. Nam quamquam ab ipso humani generis ortu natura hominis caduca ac fragilis fuerit, eo magis caduca atque fragilior continuo efficitur, quo 15 homini ab homine usque etiam ad internicionen nova cotidie nocendi genera excogitantur. Atque ad illecebras et immoderatum vivendi modum ita profusiores sumus, ut eo nostra vita deducta sit, ut paucis interiectis diebus incolumes vivere possimus et nostra aetas continuo contractior efficiatur. Hac itaque consideratione inductus sermonem 20 illum divinitus a Platone editum potissimum romanum effeci, quamquam illius divini luminis splendor etiam a viro utriusque linguae peritissimo in nostro patrio sermone minime servari possit. Hunc itaque sermonem Reverendissimo in Christo patri et domino d. Jordano cardinali de Ursinis dedicatum tibi mitto, ut in eo vitae ac mortis nostrae condicionem plane 25 intelligas et, cum ego tui hominis humanissimi tuque mei amantissimi hominis desiderio movearis, huius sermonis lectione absentes quasi praesentes simus et coram una videamur loqui. Vale. Bononiae.

Prefatio clarissimi viri Cincii Romani ad reverendissimum dominum Jordanum cardinalem Ursinum. 30

Magna profecto et exquisita diligentia adhibetur in curandis sanan disque corporibus, quandoquidem aut febris igniculo aut ilium dolore aut alio morbi genere elaborant. Sed nescio quonam modo, cum animus egritudine pene continua aestuet et presertim mortis metu, ad eum

2 moneatur A. 9 Rediique ad A. 11 Cum enim A. 15 caduca et A. 16 interemcionem A. internitionem B. 18 simus A. vita nostra B. 19 possemus A. 22 divini scilicet B. a iure B. 24 patri et fehlt in B. 27 monearis A. 28 sumus — loqui videamur B. 31 sanandis curandisque A. 32 autem febris A. 34 exuet B.

curandum sanandumque remedia minime quaerantur. Subicimur enim omni vel temporis puncto mortis periculo usque adeo, ut ii etiam, qui etate florent et viribus prestant et moderata quadam natura vigentes sunt, nonnunquam in ipso quasi felicitatis cursu ut flores excisi cadant et evo-
5 lato spiritu corpus terrestre relinquant. Cum itaque necessitate naturae mors evitari non possit eiusque metus hominum mentes excruciet, ille Academicae familiae princeps Plato, ut quieto et tranquillo animo vivere valeamus, quemadmodum cetera divinitus, ita in hoc sermone Socratem disputantem facit eumque persuadentem mortem non solum non timen-
10 dam, sed exoptandam esse. Sapientissimi quippe medici munus, ut ab iis, qui rationi potius quam sibi ipsis consentiunt, quasi divino quodam pharmaco mortis metum abstergat et huiusmodi languorem mentibus ingenitum funditus amoveat. Tibi itaque, reverendissime pater et benignissime domine, qui pro tua singulari prudentia fidei et ecclesiae detri-
15 mento atque dedecori mortem semper anteponendam esse duxisti, hunc Platonis sermonem his proximis noctibus Bononiae a me romanum effectum potissimum dedico, ut huius divini hominis auctoritate confirmatus sine ulla dubitatione mortem in malis minime ponendam esse iudices. Itaque tu, qui etiam inter gravissimas curas maximorum virorum lectione
20 quadam singulari laetitia afficeris, hoc munus suscipias Platonis auctoritate magnum, siquidem qui in suis codicibus tanto eloquentiae splendore elucet, ut in ipsa dicendi vi, ut Plutarchus inquit, Jove non inferior esse existimetur. Quod si in hac tantula mea traductione illud, domine, eloquentiae lumen non apparuerit, attribuito michi, qui hunc aureum
25 sermonem ineptiori mea oratione eneum effeci. Nec propterea veritus sum, tua presertim humanitate confisus, ut eum asperneris, te ipsum imitatus, qui, ut optimi rerum existimatores facere solent, equorum naturam, robur ac celeritatem plurimi putantes, ornamenta tamen et phaleras nequaquam magni faciunt. Itaque hunc sermonem legens ipsius
30 Platonis vim tantarumque sententiarum maiestatem et animum meum tuae mansuetudinis observantissimum metiri et considerare velis. Nunc ad ipsum Socratem gravissime disputantem accedamus.

Inc. Cum ex Athenis decederem . . . .

Expl. . . . unde vocatus huc progressus sum.

---

2 hii codd. 3 prestant fehlt in A. ingentes B. 4 cadunt codd. 5 relinquunt codd. 6 homini B. excruciat A. 7 Achademice codd. transquillo B. 8 sermone societatem B. 10 quidem medici B. minus A. 11 ab his B. rationem B. 12 absterget B. 13 pater ac begninissime B. 15 dixisti A. 16 hiis codd. 19 curas fehlt in B. 23 existimetur infer. esse B. domine fehlt in A. 24 attributo mihi A. 27 obtinui rerum extimatores A. 29 Ita A. 30 Platonis ipsius A. 32 deputantem B.

X.

Sermo Agapiti filii domini Cincii prolatus coram domino Martino papa quinto, dum ad studium esset iturus satis adolescentulus.[1])

Xenophon, beatissime pater, cuius magnum in Grecia nomen est, cum ad Cirum regem scriberet, libri principium ita exorsus est, primum quidem Ciri regimen putasse se gubernationem hominum ob eorum immanitatem difficiliorem esse quam animantium ceterorum. Nam beluae eo proficiscuntur et iis in pascuis alimenta suscipiunt, quibus pastorum nutu admonitae sunt, et eorum significatione nonnunquam separate existunt, interdum vero in unum globum congregantur. Homines vero mandata gubernatorum suorum contempnentes plerumque eo divertuntur, quo legibus ac institutis et ipsa ratione prohibiti sunt, et in eorum dominos aliquando conspirant. Sed cum videret Cirum ipsum tanta prudentia nationes sibi subactas regentem, ut homines mandata eius et instituta avide complecterentur et ex immanibus mites et mansuetos effectos esse, vir ille excellentissimus opinione mutata hominum quam beluarum gubernationem faciliorem esse iudicavit. Ac si in hominum gubernatione difficultates quaedam exorirentur, id potius rectorum ignaviae quam subditorum attribuendum esse existimavit. Quod autem, beatissime pater, summus ille philosofus ac orator de Ciro locutus est, nationes tuae subactae dicioni vere de te dicere possunt. Quis enim putasset patriam nostram, ut alias a te pacatas omittamus, tot latrociniis infestam tantaque peregrinorum clade madentem, ut omnes itinerantes ubique gladium cervicibus eorum imminere suspicarentur, ita preter omnium opinionem singulari tua prudentia pacatam esse extirpatam sentibus purgatam, ut locus ille, qui solo aspectu maximo terrori erat, nunc tranquillitatis et quietis plenus esse videatur. Celebravit, beatissime pater, gentilitas summis laudibus Herculis famam et ipsum in numero deorum collocavit ea presertim causa, quia non nullis regionibus opera sua ab infestatione latronum purgatis regiones illas incolentibus et itinerantibus securas reliquit. Qua in re, beatissime pater, perdifficile mihi est longum sermonem effundere. Nam licet tuis laudibus, quae adulationis suspicione penitus carent, maxime oblecter, ita tamen dolore afficior, cum veterem nostrae patriae calamitatem memoria repeto, ut de hac ipsa re sermonem protrahere minime possim, presertim cum ad aliud genus tuarum laudum festinet

[1]) Cod. lat. 2927 fol. 12r—13v der Bibliothèque nationale zu Paris. Abschrift von L. Dorez.

3 Xenoph. Cyrop. I,1. 4 cuom. primum=ante. 5 quidam 14 complecterent 20 dictioni 21 paratas-perigrinorum 23 iminere 32 qum-nostre parte

oratio. Egisti pro tua sapientia, beatissime pater, quem vere celestem et terrenum deum appellare possumus, ut Urbs nostra civibus et habitatoribus deserta, in qua edes sacrae ac domus pene omnes ruinae proximae erant, non solum multitudine civium et habitatorum abundaret, [sed etiam] ad
5 restaurationem tam sacrorum quam secularium edificiorum penitus renovaretur, quae pulchritudinem quandam prae se ferens sub tam optimo pastori (*sic*) gubernari gloriatur. Eo denique res deducta est, benignissime pater, ut urbs ipsa dudum exanimis et quae mortuae civitatis faciem habebat, nunc inter ceteras Italiae civitates rebus et bonis affluat et
10 splendore edificiorum ita eluceat, ut, quemadmodum poeta ait, aurea nunc „olim silvestribus horrida dumis".

Verum cum consideraret Sanctitas tua haec exteriora urbis ornamenta pro nihilo esse putanda, nisi ipsis animorum ornamenta adicerentur, effecit, ut basilica beati Pauli magis ornament monacorum religiosam
15 et innocentem vitam observantium quam refectione parietum letaretur. Hoc idem de plerisque aliis monasteriis et sacris locis dicere licet, in quibus sanctorum patrum instituta et ordinum constitutiones pie ac religiose servantur. Cives vero Romani, ut ad secularia redeamus, exemplo tuae mansuetudinis abiecta animorum immoderatione et extirpato
20 factionum semine sine rixarum certamine compositis vivunt moribus. Quibus ex rebus intelligere possumus, ut, quemadmodum Camillus, qui Urbem a Gallis incensam et solo aequatam [refecit], secundus Romulus, ita tu, qui Urbem squalidam ac pene extinctam mira prudentia restaurasti, tertius Romulus appellandus es, si divina tui nominis natura
25 cum hac gentilitate coniungi pateretur. Sed quamquam, beatissime pater, multae tuae actiones in mentem mihi veniant, quae celebritatis et famae excellentiam habent, brevibus tamen orationem absolvam. Primum quidem veritus ne, quemadmodum de plerisque dicitur, qui Platonem in latinam linguam vertunt, videri esse aves quasdam
30 humanam linguam referentes, ita ego in laudatione tuorum gestorum vereor, ne avis quaedam balbutiens esse videar. Deinde si tua clarissima gesta enarrare vellem, cum finem in ipsa orationis itineratione quaererem, nisi sublatis de medio plurimis tuis laudibus finem ipsum minime invenirem. Quod restat, hoc est, clementissime pater, quod ego pro immortalibus
35 tuis in patriam nostram meritis proque innumerabilis (*sic*) tuis erga genitorem meum beneficiis tibi tantas gratias habeo, quantae siquidem

1 quae vere 4-5 habundaret ad restaurationem tuam 6 renovarentur-per se 7 dedducta 8 ex animis 10 Verg. Aen. 8,348. 12 qum 13 adducerentur 14 relliosam 17 patruum 25 coniugi 26 celeritatis 32 qum 35 impatriam

excogitari possunt. Et cum iustis ex causis inductus ad studium bonarum artium accedere decreverim, hac potissimum causa impulsus sum, ut cum ex tantula mea conditione vel minimam gratiam Sanctitati tuae referre non valeam, curriculo quodam annorum in studio versatus et Dei munere ut sperandum est doctor effectus saltem minimae tuorum 5 meritorum particulae satisfacere possim. Ipse enim Deus, qui prudentia sua te ad apicem summae dignitatis erexit, vitam tuae Beatitudinis ad tantum annorum spatium protrahat, quantum ipsius urbis necessitas postulat, ut ego a studio rediens Sanctitatem tuam incolumem videam pedesque eius devotissime complectar et sub hac temporum felicitate 10 vivere possim.

XI.

Ad generosissimum clarissimumque heroem
Carolum Gonzagam Agapiti Rustici patricii
Romani carmen egregium.

Te quibus emeritum nunc Carole laudibus ornem?
An referam tot Scipiadas magnosque Camillos,
Mantua quos genuit magna de stirpe tuorum,
Tot claros heroas avis belloque superbos?
An quibus auspiciis divinum enixa resolvit 5
Virgilium terris: sed famam et carmina coelo,
Quo firmata viget quove exaltata superbit
Quove triumphat ovans aeternum lingua latina?
An referam acta patris, populos quibus ipse gubernet
Imperiis clarasque Italis in finibus urbes, 10
Quo duce bellorum tot victo ex hoste triumphos,
Tot spolia ampla tulit solemni Mantua pompa,
Quem Veneti Liguresque tremunt mediumque precantur,
Seu pacem seu bella velint, qui saepe furores
Amborum causasque irarum hinc inde repressit, 15
Quique tot excidium patriae populoque minantes,
Tot circum infestas acies terraque marique
Exigit atque hostes magnos lateque potentes
Conterit et regni mulctatos parte relinquit?
Sunt haec magna quidem, sed de te dicere malim, 20
Quem propria atque ingens virtus extollit abunde

1 Et quom-indutus 3 qum.

A = Cod. D. II. 25 der Biblioteca Gambalunghiana zu Rimini; die Vergleichung übernahm freundlichst Herr Carlo Tonini daselbst. B = Cod. Rhedigeranus 376 der Stadtbibliothek zu Breslau.

Laus ill. principis Karoli de Gonzaga in re militari per cla. utriusque I. D. D. Agapitum edita B. 6 celo B. 7 uigent B. 8 Quove superba triumphat ouans iam lingua latina B. 9 gubernat B. 18 Profugat B. 19 reliquit B.

Et ni fallor adhuc opera ad maiora reservat.
Verum omnes animi dotes, quas ingerit in te
Vis fatorum ingens et amor totius olympi,
25 Non id ago aut ausim neque si ausim est tanta facultas,
Quantum iustitia valeas pietate fideque,
Quantum doctrina, solum quo pectore, qua vi
Bella geras, solum referam quam semper anheles
Grande aliquid, magnos ausus maioraque dicam
30 Facta annis certam iam promittentia palmam,
Quaeque facis iuvenis et quae puer improbus olim.
Pauca tamen de tot, paucis contenta quiescunt
Numina et exiguis onerari altaria gaudent.
Tu cursu praevertis equos, tuque arte palestrae
35 Viribus Anteum vel Tydea viceris astu,
Tu primus tranare fretum qua fluctuat undis
Quave procellosi miscent vada funditus Euri.
Non te arma armis infestique ensibus enses,
Non te ullae terrent acies, non te ulla retardant
40 Vulnera, sed magno media inter bella tumultu,
Hac qua saevit hyems telorum et mille figuris
Mortis aperta via est, qua plurimus ore cruento
Exultat Mavors et inundant sanguine cultri,
Tendis ovans gaudesque viam fecisse per hostes.
45 Omne reluctanti simile est atque omne minanti,
Omne ferox quodcunque placet, tu vectus anhelo
Tunc laetaris equo, dum per iuga praecipitat se
Dumque iterat calces atque ictibus aëra findit,
Dum volat instar avis glomerans pede praepete cursum,
50 Dum salto superat fossas, dum flumina tranat,
Ad scopulos fractae qua plurimus impetus undae.
Delicias luxumque fugit curasque minores
Ardua mens multumque animis obstantia magnis
Ocia degeneresque viros ad fortia facta.
55 Non pulsare liram aut molles agitare coreas
Est animus, quamquam ante alios haec omnia noris.
Sed melior conferre manum maiorque videri
Dum cupis, id praestas, animis ingentibus exis
Cervicem atque humeros et totos celsior artus,
60 Dum te ad bella paras: tantum subita ira superbe
Indolis exultat fervensque in pectore virtus.
Pelidemque ipsum aut si quis fuit acrior optas,
Seu cum te accingis gladio pugnaeque pedestri

23 influit in te B. 24 olimpi B. 25 si ausim dicere possim B. 28 solum mirer quo B 33 honerari B. 35 antheum vel tidea B. 38 Tot te arma B. 41 tellorum B. 46 ut uectus B. 48 area A. aerea B. 49 prepete AB. 54 grandia facta B. 55 molis B. 58 Et cupis et sic es B. 63 Seu dum A.

Seu cum evectus equo magna vi concutis hastam.
Quid referam quantis animis contra aspera surgas 65
Vicinorum odia et magno cum patre refellas
Vota hostis, quamquam innumeris huic Sforcus heros
Venerit auxilio turmis, quamquam omnis in unum
Genuaque et metuens iterum coniuret Etruscus.
Ipse tuum Mars urget equum viresque ministrat, 70
Ipse ensem dextrae cubitoque accomodat hastam.
Tantus in arma venis: spectat de rupe propinqua
Magnanimus genitor pulchrisque extenditur actis
Anxius expavitque simul revocatque vicissim
Et monet: ast surdas maior deus obstrepit aures. 75
Per media arma ruens nunc hos nunc opprimis illos,
Dant tela ipsa locum et venientem expalluit omnis
Coetus et ipse metu cogit socia agmina ductor.
At post defessos artus exhaustaque cuncta
Saepe ad bella ciens multis e milibus unum 80
Praestantem ante alios, paribus qui ludat in armis,
Te te offers campo, iamque acrior ense rotato
Alter in alterius ruitis caput: ast melior tu
Et transversa tuens et agens te fulguris instar
Nunc huc, nunc illuc te saltibus eminus effers, 85
Nunc subita arte micas maioraque brachia votis
Exeris et signans longos te extendis in ictus,
Nunc retrahis te te, nunc stas, nunc passibus anteis.
Nec mora nec requies duris datur ulla lacertis,
Circum infraque supraque rotatus sibilat ensis. 90
Verum in te circum omne latus pro viribus actos
Mille caves hinc inde ictus illaesaque victor
Membra repercusso iam tandem ex hoste reportas.
Sed quid plura feram? quis non mirabitur in te
Omne decus vimque omnem animi et vim corporis omnem, 95
Quum pius afflictis, tumidos quum saevus in hostes,
Procurris iusti cultor, licet ampla sequantur
Semper et ingenti referat te gloria plausu?
Haec facis audacis vix primo in flore iuventae;
Nunc te, quandoquidem properat maturior aetas, 100
Redde tui similem, quin et maiora capesse
Hisque tot et tantis quasi iam praeluseris adde.
Sic ferus Alcides vix primo in limine vitae
Anguibus oppressis magnam spe concipit hydram.
Sic sub semiferi monitis Chirontis Achilles 105

64 Seu quando (qñ) A. 67 sibi Sforcius B. 69 Januaque B. 75 ast maior deus obstruit aures B. 76 oprimis A. oprimit B. 79 exaustaque bella B. 96 Quam — quam B. aflictis codd. 97 quantum humilis teteque minor licet ampla sequantur B. 98 ignoti B. 99 audaci B. 102 proluseris B. 104 idram B. 105 montis B.

Troiano allusit per cruda exordia bello.
Ergo animo maiore annis ad maxima rerum
Surge libens: magnosque parent tua facta triumphos.
Sic te clara domus, sic te genitoris imago
110 Admonet et longus proavorum expostulat ordo.
Sed quoniam calet ingenti succensus amore
Spiritus ad Mavortis opus furialiaque arma,
Pone modum, ne te nimium festinus in hostes
Praecipitet fidentem animi furor ille calorque
115 Martius et pulchri primo in certamine motus.
Neu sublimis agat tantum te gloria neu te
Cruda rudimenta a teneris effrenaque magni
Vis animi pectusque calens maioribus ausis
Tantum ultro impellant, ut solus mille per hostes,
120 Hac qua pugna fremit stillantque cruoribus enses,
Ire velis contra primusque lacessere pugnam.
Pone modum et primos belli compesce furores
Atque ignosce tibi: paulo post deinde licebit,
Dum satis experto poteris confidere Marti.
125 Tunc aderis fidens animi prudensque perioli,
Omnia rite cavens atque omnia fortius audens.
Tunc super innumeros claros heroas et arma
Primus eris primamque tibi dabit ipsa coronam
Pallas hyperboreique furens sub rupibus Hemi
130 Laudabit Mavors tantisque erit emulus actis.
Tunc olim studiis bellorum exercita virtus
Sparsa per ora virum tibi primum insignia laudum
Semina diffundet, dehinc magna ad praemia ducet.
Sic eris aeterno dignus fulgore tuique
135 Vera patris soboles incrementumque tuorum.
Sic immaturae si qua est spes certa iuventae,
Magnanimos superabis avos, modo vita superstes
Ordine non rupto maioribus haereat annis. —

XII.

Laus sculpturae referentis pugnam Herculis et leonis in Minervae templo per eundem edita.

Hic Nemea amplexum stringit sub rupe leonem
Alcides iam iamque levat similisque levanti
Incubuitque genu pressisque ad terga lacertis

---

106 alusit B. 117 cruda rudimenta atenens B. 121 lacescere B. 133 diffundat B. 134 eterna condignus laude B. 136 in mature si qua est spes certa senecte B. 138 maioribus hereat annis. — FINIS. B.

Die folgenden Gedichte nur in B. XII,1 leone Nach v. 2 Lücke? 3 presisque

Sustulit : ille uncis explorat ab unguibus iram
In caput inque ocolas hirsutoque brachia setis. 5
Pugna diu nutat: sed iam deus Hercule toto
Nititur : ille suos caede recolligit ungues.
Paulatimque cadunt animi iraeque furorque,
Nec magis igne micant oculi, sed fessus et aeger
Fractus ab attritu medio in conamine pugnae 10
Rumpit anhelantes longis singultibus auras.

XIII.

Conquestio Romae de suorum aedificiorum ruinis auxilium Eugenii et camerarii implorantis ab eodem edita.

Dii patriae indigetes quorum sub numine Roma est,
Cernitis haec? nec iam nostri miseretve pudetve?
Gens impune quidem me totam a sedibus imis
Ferro accincta quatit, Romana palatia passim
In calcem vertenda ruunt, decora ampla meorum, 5
Quae mihi de tantis restant monumenta triumphis
Sola, quibus totus assurgit et invidet orbis.
Certe olim maria atque terras mea sub iuga misi.
Tunc mihi murus erat, qua sol tegit omnia late,
Qua rugat oceanus atque extremi sinus orbis, 10
Menia tunc nobis incidua. Sed modo quando
Perdita libertas atque in me terminus orbis,
Hos saltem everso imperio prosternere muros
Parcite: priscarum maneant vestigia rerum.
Tuque Eugenii polos qui clavibus obstruis et das, 15
Qui tot templa deum iam iam lapsura reponis,
Eugenii affer opem, quin et me hinc inde labantem
Tolle tuis humeris, quibus inclinata recumbo
Sic te pro meritis felicem longior aetas
Servet et extinctum te secula numen adorent. 20
Tuque pater patriae solus qui cuncta gubernas,
Qui latori assistis rutilo insignite galero,
Cuius ob auxilium Romanus praesul in urbe est,
Non indigna precor : nostris inflectere votis.

XIV.

Descriptio canis areciarii [1]) per eundem.

Proximus autumno sol ferventissimus ampla
Lampade pulvereae siccabat viscera terrae,
Cum sectae fruges et tonsis culmus aristis
Cumque inmaturi mitescunt munera Bachi.

4 Substulit 5 irsutaque 6 set 7 Nittitur 8 furarum 9 sessus 10 atritu 11 Rupit XIII,1 nomine 4 accinta 10 occeanus orbis scheint aus urbis verbessert. 11 incida 20 extintum Nach v. 24: FINIS.

[1]) retiarii? aucupatorii?

Venandi studio in campos cerealiaque arva
Ducimur : attrito solvuntur vincula collo.
Inde ruit pezolus (?) ovans caudamque remulcet
Pulcher odoratu canis Apulus, ast pede segnis,
10 Quem variant maculis circum flaventibus albae.
Aspiciunt comites : ille huc modo versus modo illuc
Mille viis parat insidias; iam torque quaterque
Lustravit late flaventis iugera campi.
Iam sese attollit ac naribus accipit auras,
15 Quaque capit sequitur; videt exultatque videndo
Retia rara ferens sociisque silentia suadet.
Ille autem tacito pede per suprema tulit se
Jugera vix tangens, vix spica gramina quassans.
Et iam signa notat, iam naribus haesit odoris,
20 Jam se sternit humi, iam gestit corpore toto,
Jam stetit et recta fixit vestigia cauda.
Accelerant comites nutuque oculisque loquuntur,
Rete levant humeris nodisque hinc inde solutis
Discurrere pares et nixus uterque tetendit,
25 Qua valet, attingunt donec canis ora caputque.
Tunc infelices frustra se attollere tentant
Terrenae volucres et non supra ardua amantes.

XIV,6 atritito 12 iugere 13 attolit 21 locuntur 23 Discurere 26 Terene

Aus den Geschichten früherer Existenzen Buddhas (Jâtaka) [1]

Uebersetzt von

Paul Steinthal.

VIII. Hamsivagga [2]) der Abschnitt vom Flamingoweibchen.

Da das 1. und 2. Jâtaka nur die Wiederholung des Ummaggjâtaka enthalten, beginnen wir gleich mit

3. Sigâlajâtaka, Geschichte vom Schakal. (113.)

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva auf einem Friedhofe als Baumgottheit geboren. Damals wurde in Benares ein Fest ausgerufen. Die Leute dachten: „Wir wollen den Unholden (Yakšas) ein Opfer darbringen, streuten an Orten wie den Kreuzungspunkten von vier Strassen, und an Landstrassen, Fisch, Fleisch und dergl. aus, und stellten viel Branntwein in grossen Schalen hin. Da kam ein Schakal zur Mitternachtszeit durch ein Seitenpförtchen (?) in die Stadt, frass den Fisch und das Fleisch, trank Branntwein, schlich in das Gesträuch der Punnäga-Bäume [3]), und fiel bis zum Aufgehen der Morgenröte in Schlaf. Der erwachte, und als er das Tageslicht sah, dachte er: „Jetzt kann man nicht herauskommen“, ging in die Nähe der Landstrasse, legte sich hin, wo er nicht zu sehen war, wenn er auch andere Menschen sah, sagte er nicht ein Wort, und als er einen Brahmanen weggehen sah, um sich den Mund zu waschen, dachte er: „die Brahmanen sind nach Schätzen gierig, ich werde diesen durch Geld verlocken, dass er mich in sein Obergewand unter die Taille (?) steckt und [so] aus der Stadt herausbringt, das werde ich zu Stande bringen“, in dieser Absicht

---

[1]) Vgl. Band VI, 107 f.; VII, 296 f.; X, 75 f.; XI. 313 f.; XII, S. 387 f. Erst nach der Veröffentlichung dieses Teiles der Arbeit erfuhr ich, dass bereits eine englische Uebersetzung dieser Legenden vorhanden sei. Die selbstständige erstmalige Verdeutschung wird indesssn dadurch wohl nicht überflüssig erscheinen. — F. W. Rhys Davids' „Darstellung von dem Leben und den Lehren Gautamas, des Buddhas“ ist von Artur Pfungst 1899 nach der 17. Auflage des englischen Werkes verdeutscht worden (Reclams Univers. Bibl. Nr. 3941/2).

[2]) Vagga bezeichnet einen Abschnitt, der zehn Jâtakas enthält; der Titel ist immer vom ersten Jâtaka genommen.

[3]) „Rottleria tinctoria.“

redete er ihn mit menschlicher Stimme an: „Brahmane.“ Der kehrte um und sprach: „Wer ruft mich?“ „Ich, Brahmane.“ „Aus welchem Grunde?“ „Brahmane, wir haben zweihundert Kahâpaṇa-Münzen, wenn du mich unter die Taille steckst, durch dein Obergewand verdeckst und mich so aus der Stadt herauskommen lässt, dass Niemand es sieht, so werde ich dir die Kahâpana-Münzen geben.“ Der Brahmane in seiner Gier nach Schätzen willigte ein: „Ja wohl“, nahm ihn auf diese Weise mit, ging aus der Stadt heraus und etwas weiter. Da fragte ihn der Schakal: „was ist das für ein Ort, Brahmane“, „der und der Ort.“ „Gehe doch an einen anderen Ort, der etwas weiter entfernt ist“, so sprach er wieder und wieder, gelangte zu einem grossen Friedhofe und sprach: „Hier setze mich nieder.“ Der setzte ihn nieder. Der Schakal sagte: „Nun, Brahmane, breite dein Obergewand aus.“ Der breitete es aus voll Gier nach Schätzen. Darauf sprach er zu ihm: „Grabe bis an diese Baumwurzel, und während er ihn mit dem Graben in der Erde beschäftigte, stieg er auf das Obergewand des Brahmanen, liess an den vier Zipfeln und in der Mitte — also an fünf Stellen, Excremente fallen, beschmierte und durchnässte es, und ging auf den Friedhof. Bodhisattva, der im Aste eines Baums stand, sprach folgenden Vers:

„Du vertraust dem von Branntwein berauschten Schakal, Brahmane,
Nicht hundert Stück Wuschelgeld hast du, woher solltest du zweihundert
Kamsa-Münzen [1]) bekommen?“

Als Bodhisattva diesen Vers gesprochen hatte, sagte er: „Gehe, Brahmane, wasche dein Kleid, bade dich und gehe an dein Geschäft“, und verschwand. Der Brahmane tat so, sagte: „Ich bin führwahr betrogen“ und ging traurig fort.

4. Mitacintijâtaka, Geschichte von Mitacintî. (114.)

Als einst Brahmadatta in Benares König war, waren drei Fische in dem Flusse von Benares, Bahucintî, Appacintî, Mitacintî (die viel, wenig und mässig denkenden) mit Namen. Sie kamen aus dem Walde in den Bereich der Menschen. Da sprach Mitacintî zu den zwei Anderen so: „Dieser Menschenbereich fürwahr ist ängstlich und gefährlich, die Fischer werfen verschiedene Arten von Netzen aus und fangen Fische, wir wollen in den Wald gehen.“ Die zwei anderen Geschöpfe liessen in ihrer Trägheit und ihrer Gier nach Fleisch drei Monate verstreichen, indem sie dachten: „Heute wollen wir gehen, morgen wollen wir gehen.“ Darauf warfen die Fischer das Netz in den Fluss. Bahucintî und

[1]) Kamsa = 4 Kahâpana.

Appacintî schwimmen vorwärts, um Nahrung zu suchen, weil sie blind und töricht waren, nahmen sie nicht den Knoten des Netzes wahr und gerieten ins Innere (den Bauch) des Netzes. Mitacintî, welcher hinterher schwamm, nahm die Knoten des Netzes wahr, erkannte, dass sie ins Innere des Netzes geraten seien und dachte: „Ich will diesen trägen und blinden Toren das Leben retten“, drang von aussen ins Innere des Netzes, sprengte das Innere des Netzes, und gleich einem, der herauskommt, trübte er das Wasser, sprang vor das Netz, drang abermals ins Innere des Netzes, sprengte es von hinten. trübte wie ein Herauskommender das Wasser, und stürzte nach hinten. Die Fischer dachten: „Die Fische haben das Netz gesprengt und sind fort“, und in diesem Glauben fassten sie an einem Ende des Netzes an und zogen es hoch. Die beiden Fische aber befreiten sich aus dem Netz und fielen ins Wasser. So wurde ihnen durch Mitacintî (den Bedächtigen) das Leben gerettet.

5. Anusâsikajâtaka, Geschichte von der Warnerin. (115.)

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva im Walde im Schosse eines Vogelweibchens geboren und als er zur Reife gelangt war, wurde er der Anführer der Vögel und zog im Gefolge von vielen hundert Vögeln in den Himavant. Als er dort wohnte, ging ein wildes Vogelweibchen auf eine grosse Chaussee und suchte Nahrung. Dieses fand dort Reis, Bohnen, Sämereien u. dergl., die von Karren (den Karawanen) heruntergefallen waren; es dachte: „Ich will [die Sache] so anstellen, dass andere Vögel nicht an diesen Ort kommen, und richtete an die Vogelschaar folgende Ermahnung: „Der grosse Weg der grossen Chaussee ist voller Gefahren, es verkehren dort sowohl Tiere wie Elefanten, Rosse etc., als auch Wagen, die bespannt sind mit wütenden Stieren u. dergl., es ist nicht möglich plötzlich auf und davon zu fliegen, [daher] dürft Ihr nicht dorthin gehen.“ Die Vogelschaar gab ihr den Namen „Warnerin“. Als sie eines Tages auf der grossen Strasse der Chausse ging, hörte sie das Geräusch eines Wagens; der auf der grossen Strasse rasch einherfuhr, wandte sich um, blickte um sich und ging weiter, da sie meinte: „Er ist weit weg jetzt.“ Da kam der Wagen mit Windeseile schnell heran. Sie konnte nicht aufstehen, das Rad ging über sie hin, nachdem er sie zerschmettert hatte. Der Vogelkönig sagte, als er die Vögel zusammenrief und sie nicht sah: „Die Warnerin ist nicht zu sehen, sucht nach ihr.“ Die Vögel suchten nach ihr, sahen sie auf der grossen Strasse in zwei Teile gespalten und teilten es dem

Vogelkönige mit, der Vogelkönig sprach: „Dieses [Vogelweibchen] ging, obgleich sie die anderen [Vögel] zurückhalten wollte, selbst dorthin und wurde [so] in zwei Teile gespalten“ und recitierte folgenden Vers:

„Die, welche einen Anderen warnte, erlag selbst ihrer Gier,
Dies Vogelweibchen liegt mit vernichteten Flügeln da, getötet vom Rade.“

6. Dubbacajâtaka, (116.)
Geschichte von einem ungehorsamen [Lehrer der Akrobatenkunst].

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva im Schosse eines Akrobatenweibes geboren und war, als er zur Reife gelangt war, verständig und in Kunstgriffen gewandt. Er lernte bei einem Akrobaten die Kunst über einen Speer zu springen und wanderte mit seinem Lehrer herum, um seine Geschicklichkeit zu zeigen. Sein Lehrer verstand nun die Kunst über vier Speere zu springen, nicht aber über fünf. Als er eines Tages in einem Dorfe seine Geschicklichkeit zeigen wollte, stellte er, von Branntwein berauscht, der Reihe nach fünf Speere auf, um darüber zu springen. Da sprach Bodhisattva zu ihm: „Lehrer, Du verstehst nicht die Kunst über fünf Speere zu springen, nimm einen Speer weg, wenn Du [über alle fünf] hinüberspringen wirst, so wirst Du vom fünften Speere durchbohrt sterben.“ Er dachte in seinem starken Rausch: „Du verstehst meine Leistung nicht [zu beurteilen]“, und ohne dessen Wort zu beachten, sprang er über vier [Speere] herüber und legte sich klagend hin, aufgespiesst auf dem fünften Speere wie eine Bassia Latifolia-Blume auf ihrem Stengel. Da sprach Bodhisattva zu ihm: „Weil Du der Klugen Wort nicht befolgtest, bist Du in dies Unglück geraten“ und recitierte folgenden Vers;

„Unerreichbares versuchtest Du, Lehrer, obschon es mir nicht genehm war,
Über vier Speere sprangst Du und wardst auf den fünften aufgespiesst.“

Nachdem er so gesprochen, nahm er den Lehrer vom Spiess herunter und verrichtete die Leichenzeremonien.

7. Tittirajâtaka, Geschichte von einem Rebhuhn. (117.)

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva in einer nördlichen Brahmanenfamilie geboren, lernte, als er zur Reife gelangt war, in Takkasilâ alle Künste, entsagte [irdischen] Lüsten, führte das Leben eines Anachoreten, und förderte die fünf magischen Kenntnisse und die acht Ziele. In der Gegend des Himavant war eine ganze Einsiedlerschaar, und nachdem sie sich versammelt hatten, schaarten sie sich um ihn, nachdem sie ihn zu ihrem Prediger gemacht hatten. E

wurde Prediger und Lehrer von fünfhundert Einsiedlern und wohnte, dem Vergnügen der Meditation obliegend, im Himavant. Damals spaltete ein Asket, der an der Gelbsucht litt, mit einer Axt Holz. Da setzte sich ein geschwätziger Asket bei ihm nieder und brachte den Asketen in Zorn, indem er sagte: „Schlage hierhin, schlage hierhin.“ Der Andere sagte zornig: „Nicht bist Du jetzt mein Lehrer, der mich die Kunst Holz zu spalten lehren könnte“, hob die scharfe Axt hoch und brachte ihn mit einem Schlage ums Leben. Bodhisattva verrichtete für ihn die Leichenzeremonien. Damals wohnte in der Nähe der Einsiedelei an einem Orte, wo Ameisenhügel waren, ein Rebhuhn. Dieses stand Abends und Morgens auf dem Ameisenhügel und stiess ein grosses Geschrei aus. Ein Jäger, der dies [Geschrei] hörte, dachte: „es muss ein Rebhuhn sein“, ging mit dem Merkzeichen des Geräusches fort, tötete es und ging damit fort. Bodhisattva, der das Geräusch [des Rebhuhns] nicht [mehr] hörte, fragte die Asketen: „An dem und dem Orte wohnt das Rebhuhn, warum wird nun dessen Geräusch nicht gehört?“ Sie teilten ihm die Sache mit. Er verknüpfte die beiden Ereignisse und recitirte inmitten der Einsiedlerschaar folgenden Vers:

„Das zu laute, zu kräftige, zur Unzeit gesprochene Wort
Tötet den Toren, wie zu grosses Gebrüll das Rebhuhn.“

So entwickelte Bodhisattva die vier vollkommenen Zustände und wurde zur Wiedergeburt im Brahma-Reiche bestimmt.

8. Vaṭṭakajâtaka, die Wachtelgeschichte. (118).

Als Brahmadatta einst in Benares König war, wurde Bodhisattva vermöge des Kreislaufs der Wiedergeburten im Schosse eines Wachtelweibchens geboren. Damals brachte ein Wachteljäger im Walde viele Wachteln zusammen, stellte sie in seinem Hause auf, gab ihnen Nahrung, verkaufte sie an die Leute, die kamen, für Geld und fristete so sein Leben. Er fing eines Tages nebst vielen [andern] Wachteln auch den Bodhisattva und brachte ihn nach Hause. Bodhisattva dachte: „Wenn ich die von diesem gegebene Nahrung und das Wasser geniessen werde, so wird dieser mich gefangen halten und den Leuten geben, die kommen, wenn ich sie nicht geniessen werde, so werde ich abmagern, wenn dann die Leute mich abmagern sehen, werden sie mich nicht nehmen, so werde ich sicher sein, dieses Mittel will ich anwenden“; und indem er es so machte, magerte er ab und bestand nur aus Haut und Knochen. Wenn die Leute ihn sahen, fingen sie ihn nicht. Der Jäger nahm, als alle übrigen [Wachteln] ausser dem Bodhisattva weg waren, den Käfig fort,

stellte ihn an die Tür, nahm den Bodhisattva auf die Handfläche und begann nachzuschauen: „Was fürwahr ist mit dieser Wachtel geschehen?“ Da sah Bodhisattva, dass er nicht aufpasste, breitete seine Flügel aus, flog auf und ging in den Wald. Als die Wachteln ihn sahen, fragten sie: „Warum bist Du fürwahr nicht erschienen, wo bist Du hingegangen?“, und als er geantwortet hatte: „Der Jäger hat mich gefangen“, fragten sie: „auf welche Weise bist Du befreit worden?“ Bodhisattva sagte: „Ich bin durch das Ausdenken einer List befreit wordon, da ich die von diesem gegebene Nahrung nicht nahm und kein Wasser trank“, und rezitierte folgenden Vers:

„Nicht gelangt der Mann, der nicht nachdenkt, zur Überlegenheit,
Sieh die Frucht des Nachdenkens, ich bin befreit von Tod und Banden.“

So erzählte Bodhisattva, was er getan hatte.

(119.)

9. Akâlarâvijâtaka, von den zur Unzeit krähenden [Hahn].

Als Brahmadatta einst in Benares König war, wurde Bodhisattva in einer nördlichen Brahmanenfamilie geboren und als er zur Reife gelangt war, kam er in jeder Kunst und Wissenschaft ans Ziel, wurde in Benares ein weit und breit berühmter Lehrer und unterrichtete fünfhundert junge Brahmanen in Künsten und Wissenschaften. Diese jungen Brahmanen hatten einen Hahn, der bei Zeiten krähte. Durch das Geräusch seines Krähens wachen sie auf, erheben sich und lernen. Der starb. Sie gingen weg, um einen anderen Hahn zu suchen. Da sah ein junger Brahmane, als er auf einem Friedhofe Brennholz auflas, einen Hahn, brachte ihn heim, stellte ihn in einen Käfig und bewachte ihn. Dieser [Hahn] aber hatte, weil er auf einem Friedhofe aufgezogen war, keine Kenntnis davon, dass man zu einer bestimmten Zeit krähen müsse, und krähte bisweilen mitten in der Nacht, bisweilen bei Sonnenaufgang. Die jungen Brahmanen studieren nun, wenn dieser mitten in der Nacht krähte, aber sie können nicht bis zum Sonnenaufgang ihr Studium fortsetzen; wenn sie einschlafen, wissen sie [nachher] nicht, wo sie stehen geblieben sind; wenn er zu spät kräht, finden sie keine Gelegenheit [ihr Pensum] zu wiederholen. Die jungen Brahmanen dachten: „Dieser [Hahn] brüllt entweder mitten in der Nacht oder zu spät [am Tage], durch diesen wird unser Studium nicht zu Ende gelangen“, ergriffen ihn, drehten ihm den Hals um, töteten ihn und teilten dem Lehrer mit: „Dieser zur Unzeit krähende Hahn ist von uns getötet worden.“ Der Lehrer schöpfte daraus ein Thema zur Ermahnung, sagte: „weil er nicht dressiert war, ist er zu Grunde gegangen“ und rezitierte folgenden Vers:

„Weil er nicht von Mutter und Vater aufgezogen worden, weil er nicht
in der Familie eines Lehrers gewohnt hat,
Kennt dieser Hahn weder die rechte noch die unrechte Zeit.“
Nachdem Bodhisattva diese Materie dargelegt hatte, lebte er so lange es ihm beschieden war und dann erging es ihm seinen Taten gemäss.

10. Bandhanamokkhajâtaka, (120).
Geschichte der Befreiung aus Banden.

Als Brahmadatta einst in Benares König war, wurde Bodhisattva im Hause seines Kaplans [geboren] und als er zur Reife gelangt war, ward er in Folge von seines Vaters Tode dessen Hauskaplan. Der [König] bewilligte nun seiner ersten Gemahlin folgende Wahlgabe: „Ehrwürdige, Holde, was Du wünschst, das mögest Du sagen.“ Sie sprach so: „Eine andere Wahlgabe fürwahr ist für mich nicht schwer zu erlangen, daher sollst Du von jetzt an nicht eine andere Frau in Liebesleidenschaft ansehen.“ Er wies sie [erst] zurück, aber wieder und wieder bedrängt, konnte er ihrer Rede nicht widerstehen, willigte dann ein und sah unter seinen sechzehntausend Tänzerinnen nicht eine Frau mit Liebesleidenschaft an. Da gerieten seine Grenzbewohner in Streit. Seine Truppen, die an der Grenze standen, lieferten mit den Räubern zwei bis drei Schlachten und schickten dann [dem König] einen Brief des Inhalts: „Wir können von jetzt an nicht weiter [kämpfen].“ Der König, der dorthin zu gehen wünschte, zog seinen Truppenkörper zusammen und sprach zur [Königin], nachdem er sie hatte rufen lassen: „Holde, ich gehe zur Grenze, dort sind verschiedenartige Kämpfe, ob Sieg oder Niederlage, ist schwer zu bestimmen, an solchen Orten haben Frauen schlechten Schutz, bleibe Du hier zurück.“ Sie sagte: „Ich kann nicht hier zurückbleiben, Majestät“ und wieder und wieder vom Könige zurückgewiesen sprach sie: „Dann sendet mir, wenn Ihr je ein Yojana [1]) gegangen seid, je einen Mann, um Gutes oder Schlimmes zu erfahren.“ Der König sagte: „Gut denn“, willigte ein, brachte den Bodhisattva in der Stadt unter, zog mit einem grossen Truppenkörper ab, und auf seinem Marsche schickte er bei jedem Yojana je einen Mann weg mit der Botschaft: „Teilt unsere Gesundheit mit, erkundet der Königin Befinden [wörtl. Gutes und Schlimmes] und kommt [dann] zurück.“ Sie fragte den Mann, der herbeikam: „Weswegen schickte Dich der König?“, und als er antwortete: „Um Dein Befinden zu erkunden“,

[1]) Etwa zwei geographische Meilen.

sagte sie: „Dann komme her" und verleitete ihn geschlechtlichen Umgang mit ihr zu pflegen. Der König schickte, da er einen Weg von zweiunddreissig Yojana zurücklegte, zweiunddreissig Leute fort. Sie machte es mit allen diesen ebenso. Der König beschwichtigte die Grenzbewohner, beruhigte das Land und als er wieder zurückkehrte, schickte er ebenfalls zweiunddreissig Leute. Auch mit diesen verging sie sich. Als der König zurückkehrte, machte er im Siegeslager (?) Halt und sandte dem Bodhisattva einen Brief des Inhalts: „Man soll die Stadt bewachen lassen." Bodhisattva liess die ganze Stadt wie auch den Palast des Königs bewachen und kam zum Wohnort der Königen. Als diese Bodhisattvas zu herrlicher Schönheit gelangten Körper erblickte, vermochte sie nicht Halt zu machen und sprach: „Komm, Brahmane, besteige das Lager." Bodhisattva sagte: „Nicht sprich so, der König fürwahr ist ehrwürdig, auch fürchte ich die Sünde, nicht kann ich so handeln." „Für vierundsechzig Personen ist der König nicht ehrwürdig noch fürchten sie die Sünde, dir jedoch ist der König ehrwürdig und Du fürchtest die Sünde." „Fürwahr, wenn diese ebenso dächten [wie ich], würden sie nicht derartiges tun, ich fürwahr, der ich Einsicht habe, werde nicht solches Verbrechen begehen." „Was schwatzest Du viel, wenn Du mein Geheiss nicht vollführst, so werde ich Dir den Kopf abschlagen lassen." „So sei es, mag man mir den Kopf abschlagen[1]) in einer oder hunderttausend Existenzen, ich kann nicht derartiges tun." Sie sprach: „Wohlan, ich werde sehen", drohte dem Bodhisattva, ging in ihr Zimmer, machte sich an ihrem Körper Nägelkratzmale, salbte die Glieder mit Öl, zog ein Kleid an, das aussah als sei es gewaltsam in Unordnung gebracht, stellte sich krank und befahl ihren Dienerinnen also: „Wenn der König fragt: „wo ist die Königin?" so sollt Ihr sagen: „sie ist krank"", so sprach sie. Bodhisattva ging seinerseits dem Könige entgegen. Der König wandelte durch die Stadt, stieg auf seinen Palast, und als er die Königin nicht sah, fragte er: „Wo ist die Königin?" „Krank, Majestät." Er ging in das königliche Schlafzimmer und als er ihren Rücken rieb, fragte er: „Ist Dir, Holde, nicht wohl?" Sie war still, beim dritten Mal (d. h. der dritten Frage) sah sie den König an und sprach: „Du lebst fürwahr, grosser König, Frauen wie ich müssen fürwahr einen Herren haben." „Was soll das heissen, Liebe?" „Der Hauskaplan, den Ihr zum Schutze der Stadt einsetztet, kam hierher, um den Palast zu überwachen, und weil ich seinem Geheiss nicht folgte,

[1]) Wörtl. Fussohlen.

[2]) Lies chiedanta? (so auch Fensböll).

schlug er mich, kühlte sein Mütchen und ging fort." Der König rasselte vor Zorn wie ins Feuer geworfene Salzkörner, ging aus seinem Schlafgemach weg, rief seine Türsteher, Diener[1]) u. dergl., und trug ihnen Folgendes auf: „Geht weg, sage ich, bindet dem Hauskaplan die Hände auf den Rücken, verurteilt ihn zum Tode, jagt ihn aus der Stadt, führt ihn zum Richtplatz und haut ihm den Kopf ab." Sie gingen rasch fort, banden ihm die Hände auf den Rücken und liessen die Hinrichtungstrommel schlagen. Bodhisattva dachte; „Sicherlich hat die boshafte Königin den König zuvor aufgehetzt, jetzt werde ich mich durch eigene Kraft selbst befreien", und sprach zu seinen Schergen: „He, bevor Ihr mich tötet, stellt mich dem Könige vor, [dann] tötet mich." „Aus welchem Grunde?" „Ich bin Königsdiener, viel Arbeit habe ich getan, viele grosse Schätze kenne ich, ich habe des Königs Güter verwaltet, wenn Ihr mich nicht dem Könige vorstellen werdet, so wird viel Geld verloren gehen, wenn ich vom Reichtum des Königs Mitteilung gemacht habe, so mögt Ihr hernach tun, was zu tun ist." Sie stellten ihn dem Könige vor. Als der König ihn sah, sprach er: „Weswegen, fürwahr, Brahmane, erwiesest Du mir nicht Ehrfurcht, weswegen hast Du solche schlimme Tat getan?" „Grosser König, ich bin im Brahmanengeschlecht geboren, ich habe kein lebendes Wesen verletzt, wäre es auch nur eine Ameise, nicht habe ich einen Grashalm genommen, der nicht mir gegeben war, nicht habe ich früher mit sinnlicher Gier die Weiber Anderer angeblickt, wenn ich auch die Augen aufsperrte, auch im Scherz habe ich früher nicht gelogen, noch soviel wie einen Grashalm berauschende Getränke getrunken, ich habe mir gegen Euch nichts zu Schulden kommen lassen, diese Törin aber hat mich in sinnlicher Gier an die Hand gefasst und hat mich, als ich sie zurückwies, bedroht, sie legte die von ihr begangene Schandtat klar, teilte sie mir mit und zog sich in ihr Gemach zurück, ich habe keine Schuld, die vierundsechzig Leute, die mit einem Briefe kamen, sind schuldig, diese rufe und frage, Majestät: „Habt Ihr deren Geheiss erfüllt oder nicht?" Der König liess diese vierundsechzig Leute binden, die Königin liess er rufen und fragte: „Hast du mit diesen Böses verübt oder nicht?" und als sie antworteten: „Ich habe [Böses] getan, Majestät", liess er ihnen die Arme auf den Rücken binden und befahl: „Haut diesen vierundsechzig Leuten die Köpfe ab." Darauf sprach Bodhisattva zu ihm: „Nicht ist es, grosser König, deren Schuld, die Königin liess sie ihre eigene Lust befriedigen, schuldlos sind sie, deshalb verzeiht ihnen, auch deren Fehler ist es nicht,

[1]) Synonyma dafür.

die Frauen fürwahr sind unersättlich in geschlechtlichen Begierden, dies ist ihre angeborene Natur, dass ist für diese Frauen passend und ihnen eigen, deswegen verzeiht auch dieser“, beschwichtigte auf verschiedene Art und Weise den König, liess vierundsechzig Leute und die Törin (aus ihren Fesseln) befreien, und liess ihnen allen eigene Wohnplätze geben. So befreite Bodhisattva diese Alle, siedelte sie an, näherte sich dem König, sagte: „Grosser König, durch das grundlose Geheiss der Blinden und Toren sind die Klugen, die es nicht taugte zu binden, mit den Händen auf dem Rücken gebunden worden, durch das den Tatsachen entsprechende Wort der Klugen sind sie, obschon mit den Händen auf dem Rücken gebunden, befreit worden, so lassen die Toren fürwahr die binden, die es nicht taugt zu binden, die Klugen auch wenn sie gebunden sind, befreien [sich] und recitirte folgenden Vers:

„Die nicht Gebundenen werden gebunden, wenn die Toren reden,
Die Gebundenen werden befreit, wenn die Weisen reden.“

So lehrte das grosse Wesen in diesem Verse den König Moral, sprach: „Ich bin zu diesem Schmerz gelangt, weil ich ein weltliches Leben führte (wörtl. in einem Hause wohnte), jetzt habe ich kein Haus von nöten, gieb mir die Erlaubnis in den Orden zu treten, Majestät“, trat mit [des Königs] Erlaubnis in den Orden, verliess seine Verwandten, die Tränen in den Augen hatten, und seine grossen Reichtümer, führte das Leben eines Anachoreten, wohnte in Himovant, förderte die magischen Kenntnisse und Ziele und wurde zur Wiedergeburt im Brahmareiche bestimmt.

IX. Kusanâlivagga.

1. Kusanâlijâtaka, Geschichte vom Kusagrasstengel. (121.)

Als Brahmadatta einst in Benares König war, wurde Bodhisattva im Park des Königs in einem Gesträuch von Kusagrasstengeln als Gottheit wiedergeboren. In diesem Park fürwahr existirte nahe dem königlichen steinernen Sitz ein Rucabaum (etwa: „Wunschbaum“) mit gerade gewachsenem Stamm, und rund sich ausbreitenden Aesten ausgestattet, der beim Könige Beliebtheit erlangt hatte, er wird auch Mukkhaka (?) genannt. In diesem wurde ein sehr mächtiger Götterkönig geboren. Bodhisattva hielt mit diesem vertraute Freundschaft. Damals wohnte der König in einem Palaste,der nur einen Pfeiler hatte, der begann zu wanken; darauf teilte man dies Wanken dem Könige mit. Der König liess die Zimmerleute rufen und sprach: „Leute, ein Pfeiler meines Staatspalastes, der nur einen Pfeiler hat, kam ins Schwanken, macht ihn sicher, indem

ihr einen guten Pfeiler herbeischafft." Sie sagten: „Ja wohl, Majestät", willigten in den Befehl des Königs, suchten einen dafür angemessenen Baum, gingen, da sie ihn anderswo nicht sahen, in den Park, sahen den Mukkhakabaum und nachdem sie zum König gekommen waren und man sie fragte: „Leute, habt Ihr einen dafür angemessenen Baum gesehen?" da sprachen sie: „Wir haben ihn gesehen, Majestät, aber wir wagen nicht ihn zu fällen." „Aus welchem Grunde?" „Wir gingen, da wir anderswo einen Baum nicht sahen, in den Park, dort auch haben wir, ausgenommen den heiligen Baum, einen anderen nicht gesehen, daher wagen wir ihn nicht zu spalten, weil es ein heiliger Baum ist." „Gehet, spaltet ihn und macht den Palast fest, wir werden einen anderen heiligen Baum einpflanzen." Sie sagten: „Ja wohl", nahmen eine Opferspende, gingen in den Park, brachten dem Baum eine Opferspende, da sie dachten: „Wir wollen ihn morgen spalten", und gingen fort. Als die Baumgottheit diesen Hergang erkannte, dachte sie: „Morgen werden sie mein Haus zu Grunde richten, wohin werde ich mit den Knaben gehen?" und da sie nicht einen Ort sah, wo sie hingehen könnte, fasste sie ihre Kinderchen um den Hals und weinte. Die mit ihr befreundeten und vertrauten Waldgottheiten kamen herbei, fragte: „was hat das zu bedeuten?" und als sie den Grund hörten und selbst kein Mittel sahen die Zimmerleute zurückzuweisen, umarmten sie sie und begannen zu weinen. In dieser Zeit dachte Bodhisattva: „Ich will die Baumgottheit besuchen", ging dorthin und als er den Hergang vernommen, sagte er: „Gut denn, bekümmert Euch nicht, ich werde nicht zugeben, den Baum zu spalten, morgen, wenn die Zimmerleute kommen, werdet Ihr mein Tun erkennen", so beruhigte er zunächst die Gottheiten, und als am nächsten Tage die Zimmerleute kamen, nahm er die Gestalt eines Chamäleons an, ging den Zimmerleuten voran, schlüpfte in die Wurzel des heiligen Baumes hinein, machte den Baum gleichsam durchlöchert, stieg in die Mitte des Baumes, kam durch die Spitze des Stammes heraus und legte sich den Kopf schüttelnd nieder. Der erste Zimmermann sah das Chamäleon, schlug den Baum mit seiner Hand, dachte: „dieser durchlöcherte Baum hat keinen Kern, ohne ihn recht zu untersuchen, brachten wir gestern die Opferspende dar", tadelte den festen, grossen Baum und ging fort. Die Baumgottheit wurde durch Bodhisattva Herrin ihres Heims. Zu ihrer Bewillkommung versammelten sich viele befreundete und bekannte Gottheiten. Die Baumgottheit dachte erfreuten Sinnes: „Ich habe ein Heim erlangt", pries inmitten dieser Gottheiten Bodhisattvas Tugend, sagte: „He Gottheit, wir fanden, obwohl wir sehr

mächtig sind, nicht diesen Ausweg, wegen unseres stumpfen Verstandes, die Kusagrasstengelgottheit aber machte uns, wegen eigener Kenntniserlangung zu Herren des Hauses, einen Freund fürwahr sollen wir wählen, ohne Rücksicht darauf, ob er uns gleich, überlegen oder unterlegen ist. Alle können durch ihre Kraft den Schmerz, der die Genossen betroffen hat, überwinden und versetzen sie in glücklichen Zustand", so pries er die Freundschaft und recitirte folgenden Vers:

„Mag es sich um einen social gleichstehenden, höheren oder niedrigeren [Freund] handeln,
Sie mögen mir im Unglück die besten Dienste leisten, wie ich, der Kusagrasstengel und der Ruca-Baum, [es taten]."

Desswegen müssen Andere, die von Schmerzen sich zu befreien wünschen, ohne Rücksicht, ob er soviel gleich oder höher steht als sie, auch einen Niedrigeren zum Freunde wählen, wenn er nur klug ist", in dieser Weise lehrte die Rucâgottheit in diesem Verse die Götterschaar Moral, lebte die ihr bestimmte Zeit und es erging ihr neben der Kusagrasstengelgottheit ihren Taten gemäss.

2. Dummedhajâtaka, Geschichte von einem Toren. (122).

Als einst im Magadhalande, in der Stadt Râjagaha der Magadhakönig regierte, wurde Bodhisattva im Schosse eines Elefantenweibchens geboren und war ganz weiss, ausgestattet mit der Schönheitspracht, wie sie oben ähnlich beschrieben worden. Darauf machte ihn der König zum Staatselefanten, weil er mit den [erforderlichen] Kennzeichen versehen war. Da, an einem Festtage, schmückte [der König] die ganze Stadt wie eine Götterstadt, bestieg den mit allen Schmucksachen gezierten Staatselefanten und wandelte mit grosser königlicher Macht rings um die Stadt. Die Menge, welche da und dort sich aufgestellt hatte, und den zu herrlicher Schönheit gelangten Körper des Elefanten sah, pries den Staatselefanten folgendermassen: „ach was für eine Gestalt, was für einen Gang, welcher Liebreiz, welche Vollkommenheit der Kennzeichen, ein solcher ganz weisser Elefant fürwahr ist eines Weltherrschers würdig." Als der König den Preis des Elefanten vernahm, konnte er es nicht ertragen, wurde neidisch, dachte: '„Heute will ich diesen [Elefanten] vom Bergesabhang stürzen und ums Leben bringen lassen", liess den Elefantendressirer rufen und sprach: „In welcher Weise ist dieser Elefant von dir dressirt worden?" „Er ist gut dressirt worden, Majestät." „Nicht gut, nein schlecht ist er dressirt worden." „Gut dressirt ist er, Majestät." „Wenn er gut dressirt ist, wirst du ihn die

Spitze des Vepullaberges besteigen lassen können?" „Ja wohl, Majestät." „Dann komm her", mit diesen Worten stieg er selbst herunter, liess den Elefantendressirer heraufsteigen, ging an den Fuss des Berges, während der Elefantendressirer auf dem Rücken des Elefanten sich niederliess und den Elefanten auf die Spitze des Vepullaberges steigen hiess, er selbst bestieg ebenfalls, von seiner Ministerschaar umringt, die Spitze des Berges, brachte den Elefanten dem Abhang gegenüber und sprach, „du sagst: „dieser ist von mir gut dressirt", heisse ihn jetzt auf drei Beinen stehen." Der Elefantendressirer liess sich auf dem Rücken nieder, sprach: „He, stehe auf drei Beinen", und gab dem Elefanten ein Zeichen mit dem Stachelstock. Wieder sprach der König: „Heisse ihn auf seinen zwei Vorderbeinen stehen." Das grosse Wesen hob die zwei Hinterbeine hoch und stand auf den Vorderbeinen, und als man ihm befahl: „[Stehe nur] auf den Hinterbeinen", da hob es die zwei Vorderbeine hoch und stand auf den Hinterbeinen, und als man ihm befahl: „[Stehe] auf einem [Beine], da hab es die drei Beine hoch und stand nur auf einem. Da erkannte [der König], dass der Elefant nicht herabstürzte, und sprach: „Wenn du im Stande dazu bist, heisse ihn in der Luft stehen." Der Dressirer dachte: „In ganz Indien giebt es fürwahr nicht einen Elefanten, der diesem an guter Dressur gleichkommt, unzweifelhaft will dieser ihn vom Abhang stürzen und zu töten wünschen" und flüsterte diesem ins Ohr: „Lieber, der König wünscht dich herabzustürzen und zu töten, nicht bist du seiner würdig, wenn du die Kraft hast durch die Luft zu fahren, so nimm mich, wie ich da sitze, mit, fahre empor in die Luft und gehe nach Benares." Das grosse Wesen, das mit der magischen Kraft begabt war, die eine Folge guter Werke ist, stand in diesem Augenblicke in der Luft. Der Elefantendressirer sprach: „Grosser König, dieser Elefant, der mit der aus guten Werken [sich ergebenden] magischer Kraft ausgestattet ist, nicht ist er eines solchen Königs würdig, der wenig gut ist und schlechte Einsicht hat, er ist eines klugen Königs würdig, der mit guten Werken begabt ist, wenn solche [Menschen] fürwahr, die wenig gute Werke tun, ein solches Reittier finden, so erkennen sie nicht dessen Wert und verlieren sowohl das Reittier als ihren übrigen Ruhmesglanz", setzte sich auf den Elefantenrücken und recitirte folgenden Vers:

„Der Tor, der Ruhm erlangt hat, kommt zu eigenem Schaden,
Und gelangt dazu sich und Andere zu verletzen."

[1]) Häufige Bezeichnung Bodhisattvas.

So lehrte er in diesem Verse den König Moral und als man ihm sagte: „Stehe du jetzt still“,[1] flog er in die Luft, kam nach Benares und machte im Luftraume über dem Königshofe Halt. Die ganze Stadt geriet in Aufregung, und es war nur ein Geschrei: „Unseres Königs Staatselefant ist durch die Luft gekommen und hat gerade über dem Königshofe Halt gemacht.“ Rasch teilte man es dem Könige mit. Der König ging hinaus und sagte: „Wenn du zu meinem Vergnügen hergekommen bist, so mache auf der Erde Halt.“ Bodhisattva machte auf der Erde halt. Der Dressirer stieg herab, begrüsste den König; als man ihn fragte: „Woher bist du gekommen“, sagte er: „Aus Râjagaha“, und teilte den ganzen Hergang mit. Der König sagte: „Angenehmes hast du mir, Lieber, erwiesen, als du hierher kamst“, liess froh und freudig die Stadt decoriren, brachte den Elefanten im Stall der Staatselefanten unter, teilte das ganze Reich in drei Teile, schenkte einen dem Bodhisattva, einen dem Dressirer, und einen behielt er für sich. Seit Bodhisattva gekommen war, gerieten alle Reiche Indiens in des Königs Gewalt. Er war in Indien der erste König, tat gute Werke wie Almosen etc., und es erging ihm seinen Taten gemäss.

3. Naugalîsajâtaka, Geschichte von der Pflugdeichsel. (123).

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva in einer reichen Brahmanenfamilie geboren, lernte, als er zur Reife gelangt war, in Takkasilâ alle Künste und Wissenschaften, wurde in Benares ein weit und breit berühmter Lehrer und unterrichtete fünf hundert junge Brahmanen, damals studirte unter diesen jungen Brahmanen ein törichter junger Mann, dessen Begriffe verkehrt waren (?), ein Schüler um Gotteswillen (d. h. der eine Freistelle inne hatte) (?), wegen seiner Narrheit aber konnte er nicht lernen, er war aber Diener Bodhisattvas, wie ein Sklave vollzog er alle Verrichtungen, da sprach eines Tages Bodhisattva, als er zu Abend gegessen hatte und gut auf dem Lager sich gebettet hatte, zu dem jungen Mann, der wegging, nachdem er ihn an Händen, Füssen, Rücken gereinigt hatte: „Lieber, stütze die Bettpfosten auf, bevor du gehst“, der junge Mann stützte einen Pfosten auf und da er mit dem Aufstützen des andern Pfostens nicht zurecht kam, so steckte er ihn zwischen seine Schenkel und verbrachte [so] die Nacht. Bodhisattva fragte, als er in der Morgendämmerung aufstand, ihn sah: „Lieber, warum hast du dich niedergelassen?“ „Lehrer, ich habe mich nieder-

[1]) Ergänze: vutte nach ti. (Fausböll).

gelassen, weil ich mit dem Aufstützen des Bettpfostens nicht zurecht kam und ihn zwischen die Schenkel steckte.“ Bodhisattva, dessen Gemüt darüber sich erregte, dachte: „dieser ist ganz mir zu diensten, unter diesen jungen Brahmanen ist dieser närrisch, er kann nicht studiren, wie könnte ich diesen klug machen?“ Da dachte er Folgendes: „Es giebt ein Mittel [dazu], ich werde diesen jungen Brahmanen, wenn er des Holzes und der Blätter wegen fortgegangen ist und zurückkommt, fragen: „Was hast du gesehen und getan?“, er wird antworten: „dies fürwahr habe ich heute gesehen, dies getan“, dann werde ich ihn fragen: „Wiebeschaffenes hast du gesehen und getan?“ er wird nach Vergleichen und Vernunftgründen erklären: „So beschaffenes fürwahr“, so werde ich ihn dadurch, dass ich ihn veranlasse mir stets ein neues Gleichnis und [neue] Vernunftgründe mitzuteilen, auf diese Weise klug machen; daher liess er ihn rufen und sprach: „Lieber, junger Mann, was du von jetzt an an den Orten, wohin du des Holzes und der Blätter halber gehst, gesehen oder genossen oder getrunken oder gegesseu hast, das mögst du mir mitteilen, wenn du herkommst.“ Er willigte ein mit: „Jawohl“, und eines Tages, als er mit den jungen Leuten des Holzes wegen in den Wald gegangen war, eine Schlange erblickt hatte und zurückkam, da erzählte er: „Lehrer, ich habe eine Schlange erblickt.“ „Wie ist denn die Schlange fürwahr beschaffen, Lieber?“ „Wie z. B. eine Pflugdeichsel“, der sagte: „Ja wohl, Lieber, ein gutes Gleichnis hast du beigebracht, die Schlangen fürwahr sind den Pflugdeichseln ähnlich.“ Da dachte Bodhisattva: „der junge Mann hat ein gutes Gleichnis beigebracht, ich werde ihn klug machen können.“ Der junge Mann sah wiederum eines Tages im Walde einen Elefanten und sprach: „Ich habe einen Elefanten gesehen, Lehrer.“ „Wie war der Elefant fürwahr beschaffen, Lieber?“ „Wie z. B. eine Pflugdeichsel.“ Bodhisattva dachte: „Der Rüssel des Elefanten ist ähnlich einer Pflugdeichsel, die Zähne etc. sind [auch] derartig, dieser aber hat in seiner Torheit, weil er unfähig ist detaillirt [etwas] darzustellen, im Hinblick auf den Rüssel gesprochen, meine ich, und war still. Da, als er eines Tages bei einer Einladung Zuckerrohr bekam, sagte er: „Lehrer, heute haben wir Zuckerrohr gegessen“, und als man ihn fragte: „Wie ist Zuckerrohr führwahr beschaffen?“ antwortete er: „Wie z. B. eine Pflugdeichsel.“ Der Lehrer dachte: „Wenig angemessen stellst du die Sache dar und war still. Wieder eines Tages bei einer Einladung assen einige junge Leute Zuckermelasse mit geronnener, andere mit gewöhnlicher Milch. Als er zurückkam, erzählte er: „Lehrer, wir haben heute [Melasse] mit geronnener

und gewöhnlicher Milch gegessen", und als man ihn fragte: „Wie beschaffen war denn die sauere und gewöhnliche Milch?" da antwortete er: „Wie z. B. eine Pflugdeichsel." Der Lehrer sagte: Wenn dieser junge Mann erklärte: „die Schlange ist wie eine Pflugdeichsel", so hat er es in der Tat gut erklärt, wenn er erklärte: „der Elefant ist wie eine Pflugdeichsel, so hat er es mit Hinblick auf den Rüssel leidlich gut erklärt, wenn er erklärte: „das Zuckerrohr ist wie eine Pflugdeichsel", so hat er es nur wenig erklärt, sauere und gewöhnliche Milch aber sind beständig weiss und erhalten ihre Form durch die Gefässe, in die sie hineingetan sind, hier hat er den Vergleich ganz und gar verfehlt, nicht ist es möglich diesen Dummkopf zu belehren" und recitirte folgenden Vers:

„Ein Wort, das nicht immer zutrifft, wendet ein Tor überall an,
Nicht wusste dieser von geronnener Milch etwas noch von der Pflugdeichsel,
Meinte er doch, sauere Milch sei [wie] eine Pflugdeichsel. (119).

14. Ambajâtaka, die Geschichte von den Mangofrüchten. (124).

Als Brahmadatta einst in Benares König war, wurde Bodhisattva in einer nördlichen Brahmanenfamilie geboren und gab, als er zur Reife gelangt war, das weltliche Leben auf und weilte, von fünfhundert Anachoreten umgeben, am Fusse des Berges. Damals herrschte im Himavant grosse Hitze, überall versiegten die Wasser, die Tiere welkten hin, da sie kein Wasser bekamen. Da spaltete einer unter diesen Asketen, als er ihr durch Durst verursachtes Leiden sah, einen Baum, machte [daraus] einen Trog, schöpfte Wasser, füllte den Trog damit und gab ihnen Wasser. Da nun viele sich versammelten und Wasser tranken, hatte der Asket keine Zeit wegzugehen und Früchte und Beeren zu sammeln, obgleich er ohne Nahrung war, gab er doch den Tieren Wasser. Die Tierschaaren dachten: „dieser findet, weil er uns Wasser giebt, nicht Zeit wegzugehen, um Früchte und Beeren zu sammeln, weil er keine Nahrung hat, wird er ganz matt, wohlan wir wollen einen Pact schliessen" und sie schlossen [folgenden] Pact: „Von jetzt an muss der, welcher herkommt, um Wasser zu trinken, seiner Kraft gemäss mit Früchten herkommen." Von nun an kommt jedwedes Tier mit ganz süssen Früchten vom Mango-, Jambu- Brodfruchtbaume und dergl. herbei, die um eines [Menschen] willen herbeigeschaffsen Früchte und Beeren hatten den Umfang der Last von zwei und ein halben Karren, fünfhundert Asketen geniessen davon, das Ueberflüssige wurde fortgeworfen. Als Bodhisattva dies sah, sagte er: „durch einen pflichtgetreuen [Mann] ist diesen Asketen, die hergekommen waren, um Früchte und Beeren zu sammeln,

Lebensunterhalt zu Teil geworden, Festigkeit fürwahr muss man an den Tag legen", und recitirte folgenden Vers:

„Anstrengen fürwahr soll sich der Mensch, nicht soll der Kluge verzagen,
Sieh die Frucht der Anstrengung: genossen sind die Mangofrüchte in nicht geschehener Art. (?) 120.

So belehrte das grosse Wesen die Schaar der Einsiedler.

5. Kaṭâhakajâtaka, Geschichte von Katâhaka. (125).

Als Brahmadatta in Benares König war, war Bodhisattva ein sehr reicher Kaufmann. Seine Gattin gebar einen Sohn. Auch seine Sklavin gebar an diesem Tage einen Sohn. Beide wuchsen zusammen auf. Wenn der Kaufmannssohn schreiben lernte, ging auch der Sklavensohn, der dessen Tafel trug, fort und lernte auch mit diesem schreiben. Zwei bis drei Uebungen (?) machte er. Er wurde allmählich ein im Sprechen gewandter Jüngling, von hübscher Gestalt, sein Name war Kaṭâkaka. Als er im Hause des Kaufmanns Secretärdienste leistete, dachte er: „Nicht werden mich diese [Leute] jederzeit zu Secretärdiensten anstellen, wenn ich nur einen kleinen Fehler begehe, so werden sie mich schlagen, binden, mit einem Kennzeichen brandmarken und mich mit Sklavenkost verpflegen, an der Grenze fürwahr lebt ein Freund des Kaufmanns, [gleichfalls] Kaufmann, wie wäre es nun, wenn ich gleichsam auf Geheiss des Kaufmanns mit einem Briefe dorthin ginge, und sagen würde: „Ich bin der Sohn des Kaufmanns", so den Kaufmann betrügen, seine Tochter heiraten und angenehm leben würde [1]); in dieser Absicht nahm er aus freien Stücken ein Blatt, und schrieb: „Ich sandte meinen Sohn, der so und so heisst, zu dir, gegenseitige Verheiratung und Verschwägerung scheint mir zwischen unseren beiden Häusern angemessen, deswegen gieb du diesem jungen Mann deine Tochter und lass ihn auch bei dir wohnen, auch ich werde, wenn ich Zeit gefunden habe, hinkommen", er siegelte seinen Brief mit seines Herren Siegel, nahm nach Belieben Geld wie auch Parfüms, Kleider und dergl., ging zur Grenze und stellte sich vor den Kaufmann ehrfurchtsvoll hin. Da fragte ihn der Kaufmann: „Von wo bist du, Lieber, gekommen?" „Von Benares." „Wessen Sohn [bist du]?" „Des Kaufmanns von Benares." „Zu welchem Zwecke bist du hergekommen?" In diesem Augenblicke gab Katâhaka den Brief mit den Worten: „Wenn Ihr dieses gelesen habt, werdert Ihr es wissen." Der Kaufmann sagte, als er das Blatt gelesen hatte: „Jetzt

[1]) f. Vers von Jât. VI, 2 (52).

lebe ich erst", gab ihm frohen Sinnes seine Tochter und liess [das junge Paar] sich in seiner Nähe ansiedeln. Sie lebten mit grossem Pomp. Wenn nun Reisschleim oder andere feste Nahrung oder aber solche Dinge, wie Kleider, Parfüms gebracht wurden, so tadelte er [Katâhaka] derartiges folgendermassen: „So fürwahr kochen sie Reisbrei, so feste Speise, so gekochten Reis, ach das sind ja Provinzialen", und die, welche Kleider oder ähnliche Dinge verfertigen, tadelt er gleichfalls: „diese verstehen, weil sie in der Provinz (wörtl. an der Grenze) wohnen, nicht Kleider zu bearbeiten (?), Parfüms zu zerreiben, Blumen(kränze) zu winden, verstehen sie ebenfalls nicht." — Als Bodhisattva den Sklaven nicht sah, sagte er: „Kaṭâhaka ist nicht zu sehen, wo ist er hingegangen, sucht ihn" und sandte ringsum Leute aus. Einer unter diesen ging dorthin (wo K. war), sah ihn, erkannte ihn, ging, ohne sich zu erkennen zu geben, weg und teilte es dem Bodhisattva mit. Als Bodhisattva die Nachricht vernommen hatte, sagte er: „Unpassend hat dieser gehandelt, ich werde zu ihm gehen, ihn mitnehmen und zurückkommen", darauf verabschiedete er sich vom König mit dessen Erlaubnis und zog mit grossem Gefolge ab. „Der Kaufmann geht fürwahr an die Grenze" — das wurde überall bekannt. Kaṭâhaka, der gehört hatte: „der Kaufmann kommt her", dachte: „Nicht kommt dieser aus einem anderen Grunde her (als um mich zu suchen), nur meinetwegen kann er hierherkommen, wenn ich fürwahr fliehen werde, so werde ich nicht wieder zurückkommen können; es giebt nur diesen Ausweg: „ich will dem Herrn entgegengehen und ihn dadurch zu gewinnen suchen, dass ich Sklavenarbeit bei ihm verrichte." Von da an pflegte er inmitten einer Zuhörerschaar so zu reden: „Andere törichte Menschen, die in Folge ihrer eigenen Torheit ihrer Eltern Vortrefflichkeit nicht einsehen, erweisen ihnen, wenn Essenszeit für sie ist, keine Verehrung und essen zusammen mit ihnen, wir aber bringen, wenn es für die Eltern Essenszeit ist, eine Schüssel, einen Speinapf, wir bringen Gefässe und warten auf mit Wasser und Fächer", und so erklärte er Alles, was die Diener ihren Herren zu leisten hätten, bis so weit, dass sie an einen versteckten Ort zu gehen hätten mit einem Nachttopf, (?) wenn ihre Herrschaften sich entleeren wollten. Nachdem er so seine Zuhörer belehrt hatte, sprach er zu seinem Schwiegervater, als Bodhisattva in die Nähe der Grenze kam: „Lieber, mein Vater fürwahr kommt herbei, um Euch zu sehen, möget Ihr harte und weiche Nahrung bereit halten lassen, ich werde ihm mit einem Geschenke auf der Landstrasse entgegengehen." Der sagte: „Ja wohl, Lieber" und willigte ein. Kaṭâhaka nahm viele Geschenke, ging mit grossem Gefolge

fort, und gab, nachdem er sich vor Bodhisattva ehrfurchtsvoll verbeugt hatte, sein Geschenk ab. Bodhisattva nahm das Geschenk, begrüsste sich mit ihm freundlich, schlug zur Frühstückzeit ein Lager auf, und ging an einen versteckten Ort, um seines Leibes Notdurft zu befriedigen. Kaṭâhaka schickte sein eigenes Gefolge zurück, ging mit einem Nachttopf(?) zu Bodhisattva und als dieser mit dem Wasserlassen (?) fertig war, fiel er ihm zu Füssen und sagte: „Herr, ich werde Euch soviel Geld geben, als Ihr wünscht; [nur] bringt mich nicht um meinen guten Ruf.“ Bodhisattva, welcher mit seiner Pflichttreue zufrieden war, beruhigte ihn mit den Worten: „Fürchte dich nicht, nicht steht dir durch mich eine Gefahr bevor“ und ging in die Grenzstadt, dort wurde er sehr festlich aufgenommen. Katâhaka erwies ihm ohne Unterbrechung Sklavendienste. Da sprach der Grenzkaufmann zu ihm, als er sich einmal behaglich niedergelassen hatte: „Grosser Kaufmann, Euren Brief lesend habe ich Euerem Sohne meine Tochter gegeben.“ Bodhisattva machte [in seiner Antwort] den Kaṭâhaka zu seinem Sohn, sprach zu ihm passende liebe Worte und erfreute [damit] den Kaufmann. Seitdem war [Bodhisattva] nicht im Stande, Kaṭâhakas Gesicht anzusehen. Da rief eines Tages das grosse Wesen die Tochter des Kaufmanns, sagte: „Komm, Liebe, suche auf meinem Kopfe die Läuse ab“, als sie gekommen war und dies getan hatte, sprach er zu ihr liebe Worte und sagte: „Ist mein Sohn in Freude und Schmerz aufmerksam gegen dich, lebt Ihr Beiden in Frieden und Freundschaft zusammen?“ „Lieber, der Kaufmannssohn hat nur einen Fehler, er mäkelt am Essen.“ „Liebe, beständig hat dieser solche schlechte Gewohnheit gehabt, aber ich werde einen Spruch angeben, um dessen Mund im Zaume zu halten, du lerne ihn gut auswendig, und wenn mein Sohn zur Essenszeit mäkelt, so stelle dich vor ihn hin und sprich in der Weise, wie du gelernt hast“, nach diesen Worten liess er sie einen Vers auswendig lernen, blieb einige Tage dort und ging nach Benares. Kaṭâhaka ging hinter ihm mit vieler harter und weicher Nahrung, gab ihm viel Geld, verabschiedete sich von ihm und kehrte um. Seitdem Bodhisattva weggegangen war, wurde er sehr anmassend. Als eines Tages die Kaufmannstochter ihm ein aus verschiedenen vorzüglichen Gerichten bestehendes Mahl vorsetzte und ihm mit dem Löffel davon anbot, begann er das Essen zu tadeln. Die Kaufmannstochter sprach in der Weise, wie sie es von Bodhisattva gelernt hatte, folgenden Vers:

Sehr mag er sich prahlen, wenn er in ein anderes Land gekommen,
Wenn er hernach zurückkommt, so wird man ihn ruiniren,
Geniesse deine Speisen, Kaṭâhaka.

Katâhaka dachte: „Fürwahr, der Kaufmann hat ihr meinen Namen mitgeteilt und Alles erzählt", wagte von jetzt an nicht mehr das Essen zu tadeln, sondern ass demütigen Sinnes, wie es ihm vorgesetzt ward, und es erging ihm seinen Taten gemäss.

6. Asilakkhanajâtaka,
Geschichte von den Kennzeichen eines Schwertes.[1] (126).

„Was für Einen gut ist etc. dies erklärte der Lehrer, der in Jetavana sich aufhielt, anlässlich eines Brahmanen, des Kosalakönigs, der die Kennzeichen eines Schwertes zu beurteilen verstand. Wenn die Schmiede dem Könige Schwerter brachten, so roch er an dem Schwerte und beurteilte danach dessen Kennzeichen. (Qualität). Von denen, aus deren Hand er Bestechung erhält, sagt er: „Das Schwert hat die rechten Kennzeichen und gute Qualität, bei denen aber, aus deren Hand er keine Bestechung erhält, deren Schwert tadelt er, indem er sagt: „Es hat schlechte Kennzeichen." Da tat ein Schmied, der ein Schwert gemacht hatte, in die Scheide feines Pfefferpulver und brachte das Schwert dem Könige. Der König, der den Brahmanen rufen liess, sagte: „Prüfe das Schwert." Dem Brahmanen drang, als er das Schwert herauszog und daran roch, das Pfefferpulver in die Nase und erzeugte Reiz zum Niesen. Als er nieste, wurde ihm seine Nase in zwei Teile gespalten, von der Schneide des Schwertes getroffen. Dessen Nasenspaltung wurde nun in der Mönchsgemeinde bekannt. Da begannen eines Tages in der Halle ihrer religiösen Versammlungen die Mönche folgende Discussion: „Ehrwürdige, der Schwertbegutachter des Königs hat sich, als er die Kennzeichen eines Schwertes feststellen (?) wollte, die Nase gespalten." Als der Lehrer herbeikam, fragte er: „Bei welcher Discussion, o Mönche, habt Ihr Euch jetzt niedergelassen?" und als man antwortete: „Bei dieser fürwahr", da sagte er: „Nicht, o Mönche, ist erst jetzt dieser Brahmane, als er am Schwerte roch, zum Nasenspalten gekommen, sondern schon früher erging es ihm so und er erzählte folgende Geschichte:

„Als einst Brahmadatta in Benares König war, hatte er einen Brahmanen, der die Kennzeichen von Schwertern zu beurteilen verstand. Alles wie in der Einleitungsgeschichte. Der König gab ihm Aerzte, liess ihm seine Nasenspitze heilen, ihm von Lack eine künstliche Nase anfertigen und nahm ihn dann wieder in seine Dienste. Der König von Benares hatte keinen Sohn, aber eine Tochter und einen Schwestersohn. Diese liess er

[1]) Hier muss die Einleitungsgeschichte zum Verständnis des Inhalts mit erzählt werden.

beide bei sich aufziehen. Sie wuchsen zusammen auf und verliebten sich in einander. Der König sandte nach den Ministern, sprach: „Mein Neffe ist dieses Reiches Herr, ich werde ihm die Tochter geben und ihn zum König salben“ und dachte [dann] wieder: „Mein Schwestersohn ist immerhin ein Blutsverwandter, dem will ich eine andere Königstochter zur Frau geben und ihn zum Könige salben, meine Tochter aber will ich einem anderen Könige geben, so werden wir viele Verwandte haben, wir werden die Herren zweier Könige sein“, er beriet sich mit seinen Ministern, dass es sich zieme diese beiden zu trennen, und liess den Schwestersohn in einem Hause, die Tochter in einem anderen Hause wohnen. Als sie sechzehn Jahre alt wurden, waren sie sehr in einander verliebt. Der königliche Prinz dachte: „Auf welche Weise könnte man nun wohl die Tochter des Oheims aus dem Palaste des Königs heraustreiben?“ und indem er dachte: „Folgendes Mittel giebt es“, liess er eine grosse Wahrsagerin rufen und gab ihr eine tausend [Kahâpaṇa] enthaltende Geldrolle und als sie fragte: „Was muss ich tun?“ da antwortete er: „Liebe, dein Handeln muss zum Ziele führen, handele so, dass du irgend einen Grund findest, damit mein Oheim die Königstochter aus dem Innern des Hauses treibt.“ „Gut, Herr, ich werde, wenn ich zum Könige gehe, so sprechen: „Majestät, über der Königstochter waltet ein böser Dämon, nachdem er solange [bei ihr] halt gemacht, hat er keine Acht mehr auf sie, (?) ich werde an dem und dem Tage die Königstochter auf einen Wagen schaffen, viele Männer, die Waffen in der Hand haben, mitnehmen, mit grossem Gefolge auf den Begräbnisplatz gehen, auf einem runden Hügel (?) unten auf ein Bett einen toten Menschen hinlegen lassen, oben auf das Bett die Königstochter hinlegen, sie mit hundert und acht Krügen parfümirten Wassers baden und den bösen Dämon vom Strome fortführen lassen, wenn ich so gesprochen habe, werde ich die Königstochter auf den Begräbnisplatz führen, du gehe an dem Tage, wenn wir dorthin gehen, vor uns auf den Begräbnisplatz, nachdem du ein wenig zerstossenen Pfeffer mitgenommen und von den eigenen Leuten, die Waffen in der Hand haben, umringt, den Wagen bestiegen hast, den Wagen bringe du an einer Stelle vor dem Begräbnisplatz unter, schicke die Leute, die Waffen in der Hand haben, nach dem Begräbnisheim, gehe du selbst auf dem Begräbnisplatze auf den runden Hügel (?) und lege dich wie ein Toter gekrümmt hin, ich werde dort hingehen, über dir ein Bett ausbreiten, die Königstochter hochheben und darauf legen, du tue in diesem Augenblicke zerstossenen Pfeffer in die Nase und mögest zwei bis drei Male niesen, wenn du geniest hast, werden wir die Königstochter

verlassen und fliehen, dann komme hierher, lasse die Königstochter sich den Kopf waschen, bade dir selbst den Kopf und gehe mit ihr in dein Haus. Er sagte: „Ja wohl, gut ist das Mittel" und willigte ein. Sie ging weg und teilte dem Könige die Sache mit, der König willigte ein. Sie teilte auch der Königstochter das Geheimnis (?) mit, auch diese willigte ein. An dem Tage ihres Weggehens gab sie dem Prinzen ein Zeichen, ging mit grossem Gefolge nach dem Begräbnisplatz und sagte, um den Wächtern Furcht einzujagen: „Wenn ich die Königstochter auf das Bett gelegt habe, wird unten auf dem Bette ein toter Mann niesen, wenn er geniest hat, unter dem Bett herauskommen und wen er zuerst sehen wird, den wird er ergreifen, möget Ihr aufmerksam sein." Der königliche Prinz ging voraus und legte sich dort auf die vorher beschriebene Weise hin. Die grosse Wahrsagerin hob die Königstochter hoch, ging an den Ort, wo der runde Hügel war, sprach ihr Mut ein mit den Worten: „Fürchte dich nicht" und legte sie auf das Bett. In diesem Augenblick tat sich der Prinz zerstossenen Pfeffer in die Nase und nieste. Als er eben geniest hatte, verliess die grosse Wahrsagerin die Königstochter, stiess ein grosses Geschrei aus und floh sofort. Als sie geflohen war, war nicht ein Mann mehr fähig stehen zu bleiben, Alle warfen die Waffen, die sie ergriffen hatten, fort und flohen. Der Prinz tat Alles, wie es verabredet war, und ging mit der Königstochter in sein Haus. Die Wahrsagerin ging fort und teilte den Hergang dem Könige mit. Der König dachte: „Von Anfang an habe ich sie um des (Neffen) willen aufgezogen, wie zerlassene Butter, die in Reisbrei geworfen, so gehören sie zusammen", willigte [in die Vermählung], gab später seinem Schwestersohn das Reich und machte seine Tochter zur grossen Königin. Er lebte mit ihr einträchtig und regierte in Frömmigkeit das Reich. Der Schwertbegutachter war dessen Diener. Als er eines Tages kam, um dem Könige seine Aufwartung zu machen, und sich zu diesem Zwecke in die Sonne stellte, löste sich das Wachs auf, die künstliche Nase fiel auf die Erde, er stand da, vor Scham den Kopf auf die Erde gesenkt. Da verlachte ihn der König, sagte: „Lehrer, bekümmere dich nicht, das Niesen ist für den Einen gut, für den Anderen schlimm, dir wurde bei dem Niesen die Nase gespalten, wir aber haben dadurch die Tochter des Oheims zur Frau bekommen und sind zur Regierung gelangt", und sprach folgenden Vers:

Dasselbe, was für den Einen gut ist, ist für den Anderen schlecht,
Desshalb ist Nichts ganz gut oder ganz schlecht. 122.

[1]) Lies zwei Mal tad eva.

So erläuterte er in diesem Verse die Sache, tat gute Werke wie Almosen etc. und es erging ihm seinen Taten gemäss.

7. Kalaṇḍukajâtaka, Geschichte von Kalanduka. (127).[1])

Hier war Kalaṇḍuka der Name des Dieners des Grosskaufmanns von Benares. Als dieser mit der Tochter des Grenzkaufmanns geflohen war und mit grossem Gepränge lebte, liess ihn der Grosskaufmann von Benares suchen und da er nicht wusste, wohin er gegangen war, sandte er seinen jungen Lieblingspapageien[2]) aus mit dem Auftrag: „Gehe, suche den Kalaṇḍuka.“ Der junge Papagei wanderte hin und da herum und kam [schliesslich] zur Stadt, [wo K. wohnte]. Und damals vergnügte sich Kalaṇḍuka mit Flussspielen, liess Kränze, Parfüms und Salben wie auch harte und weiche Nahrung mitnehmen, ging zum Fluss, bestieg mit der Tochter des Grosskaufmanns ein Boot und vergnügte sich im Wasser, und in diesem Lande pflegen die vornehmen Leute, welche sich im Flusse vergnügen, Milch zu trinken, welche mit scharfen Arzeneien vermischt ist und dadurch geniert die Kälte diejenigen nicht, welche den Tag über im Wasser sich vergnügen. Der Kalaṇḍuka nahm einen Schluck Milch, wusch sich den Mund ab und spie die Milch aus, und da er im Wasser ausspie, so spie er der Kaufmannstochter auf den Kopf. Der junge Papagei, welcher an das Ufer des Flusses gegangen war und sich auf dem Zweige eines Feigenbaumes niedergelassen hatte, sah sich um, erkannte den Kalaṇḍuka, sah ihn, wie er auf den Kopf der Kaufmannstochter ausspie, sagte: „He, Diener Kalaṇḍuka, erinnere dich deiner Geburt und deines Wohnortes, nicht speie, nachdem du einen Schluck Wasser genommen und dir den Mund abgespült, der edelen, anmutigen(?) und treuen Tochter des Grosskaufmanns auf den Kopf, erkenne deine Stellung“ und recitirte folgenden Vers:

„Dies ist deine Herkunft und deine Verwandtschaft, und ich, obschon nur ein Waldbewohner, [errate die Sache],
Wenn sie dich suchen, werden sie dich fassen, trinke [anständig] deine Milch, Kalaṇḍuka.“ 123.

Kalaṇḍuka, der den jungen Papageien erkannte, dachte voll Furcht: „Er kann mich verraten“ und sagte: „Wohlan Herr, wann bist du gekommen?“ Der Papagei erkannte: „Nicht ruft mich dieser, weil er wünscht mir Gutes anzutun, sondern er wünscht mich zu töten, nachdem er mir den Hals umgedreht hat“, dachte: „Nicht brauche ich dich“,

[1]) Knüpft an das vorletzte Jâtaka (von Kaṭâhaka) an.

[2]) Wörtl. Papageiensohn, d. h. den er wie einen Sohn liebte.

flog von da auf, kam nach Benares und erzählte dem Grosskaufmann ausführlich Alles, was er gesehen. Der Grosskaufmann sagte: „Unpassend hat dieser gehandelt", erliess einen Befehl gegen ihn, schaffte ihn nach Benares und verpflegte ihn mit Sklavenkost.

8. Bilârajâtaka, Geschichte einer Katze [1]. (128)

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva im Schosse einer Ratte geboren, war mit Weisheit ausgerüstet, von grossem Körper, einem jungen Schwein ähnlich und wandelte umgeben von vielen hundert Ratten im Walde. Da dachte ein Schakal, als er hie und da herumwandernd die Rattenheerde sah, „Ich werde diese Ratten betrügen und auffressen", und stellte sich in der Nähe des Rattenlagers, der Sonne zugewandt, die Luft einsaugend, auf einem Beine hin. Bodhisattva, der, um Nahrung zu suchen, herumwanderte und ihn sah, dachte: dieser eine [Schakal] wird fromm sein, ging zu ihm und fragte ihn: „Herr, wie heisst du?" „Fromm ist mein Name." „Wesshalb stellst du nicht die vier Füsse auf die Erde und stehst nur auf einem da?" „Wenn ich die vier Füsse auf die Erde stelle, kann mich die Erde nicht tragen, deswegen stehe ich nur auf einem." „Warum stehst du da mit offenem Munde?" „Wir fressen kein anderes Tier, wir leben nur von der Luft." „Warum stehst du, der Sonne zugewandt, da?" „Ich verehre die Sonne." Als Bodhisattva dessen Rede hörte, dachte er: „dieser Eine wird fromm sein" und seitdem ging er mit der Rattenschaar zu ihm, um seine Aufwartung zu machen. Als er nun zu diesem Zwecke hinkam, packte der Schakal die ganz hinterste Ratte, frass und verschluckte ihr Fleisch, wischte sich den Mund ab und stand da, [wie wenn nichts vorgefallen wäre]. Allmählich wurde die Rattenschaar ganz klein. Die Ratten dachten: „Früher genügte uns unser Lager nicht, wir standen dicht gedrängt an einander, jetzt ist es bequem, so füllt sich das Lager nicht, was ist wohl der Grund davon?" und teilten dem Bodhisattva ihre Wahrnehmung mit. Bodhisattva dachte: „Aus welchem Grunde ist nun wohl die Rattenschaar klein geworden?" und da er gegen den Schakal einen Verdacht hegte, liess er, um ihn auf die Probe zu stellen, zur Besuchszeit die übrigen Ratten vorausgehen und stellte sich hinten hin. Der Schakal sprang auf ihn los. Als Bodhisattva ihn auf

[1]) Die engl. Uebersetzung von Chalmers (of the Jâtaka, translated under the editorship of Prof. Cowell, Bd. I, 1895) macht darauf aufmerksam, dass sowohl Titel wie Schlussvers dieser Geschichte sich auf eine andere Version derselben beziehen, die im Mahâbhârata vorliegt.

sich losspringen sah, um ihn zu packen, wandte er sich um, sagte; „He Schakal, dieser Frömmigkeitshabitus entstammt nicht bei dir aus Religion und Moralität, vielmehr bist du, um deine Nächsten zu schädigen, unter der Flagge der Rechtschaffenheit gewandelt“ und recitirte folgenden Vers:

„Wenn Jemand, unter der Flagge der Rechtschaffenheit, heimlich Böses
tun möchte
Indem er den anderen Geschöpfen Vertrauen einflösst — das ist fürwahr
Katzenpraxis.“ 124 [1]).

Der Rattenkönig, indem er so sprach, sprang auf des Schakals Kehle los, biss in die Halsschlagader unter den Kinnbacken, brach die Halsschlagader durch und tötete ihn. Die Rattenschaar kehrte um, frass den Schakal unter Knirschen [der Zähne] auf und ging fort. Die zuerst kamen, erlangten dessen Fleisch, die zuletzt kamen, erlangten keines. Seitdem war die Rattenschaar ohne Furcht.

9. Aggikajâtaka, Geschichte vom Feuerverehrer. (129).

Einst als Brahmadatta in Benares König war, war Bodhisattva ein Rattenkönig und wohnte im Walde. Da stand ein Schakal, der beim Ausbruch eines Waldbrandes nicht fliehen konnte, an einem Baume den Kopf gegen ihn anlehnend. An dessen ganzem Körper versengten die Haare. Nur wenige Haare blieben übrig wie ein Schopf auf dem Kopfe an der Stelle, wo er an den Baum angelehnt gestanden hatte. Als er eines Tages in einem Felsenteiche Wasser trank und sein Abbild erblickte, da sah er auch den Schopf, da dachte er: „Jetzt habe ich Waarenkapital bekommen“, und als er im Walde herumwanderte und die Rattenhöhle sah, da stellte er sich in der Absicht diese Ratten zu hintergehen und aufzufressen in der Nähe in der oben beschriebenen Weise [2]) hin. Als Bodhisattva, der, um Nahrung zu suchen, herumwanderte, ihn erblickte, näherte er sich ihm in der Meinung, dass er fromm wäre, und fragte ihn: „Wie heisst du?“ „Ich heisse Bhâradvâja, Verehrer des Feuergottes, darauf: „Wesswegen bist du hergekommen?“ „Um dich zu schützen.“ „Womit willst du uns schützen?“ „Ich verstehe mit den Fingern zu zählen, wenn Ihr früh weggeht, um Nahrung zu suchen, werde ich Euch zählen und bei der Rückkehr ebenfalls Euch zählen, so werde ich Euch Abends zählen und behüten.“ „Dann behüte

[1]) Vergleiche die Anmerkung zum Titel dieser Geschichte.
[2]) Bezieht sich auf die vorige Geschichte.

sie, Onkel.“ Der sagte: „Ja wohl“, willigte ein, wenn sie weggingen, zählte er: „Eins, zwei, drei“, bei der Rückkehr ebenfalls, packte die ganz hinterste [Ratte] und frass sie auf. Das Uebrige ganz ähnlich, wie in der vorhergehenden Geschichte; hier jedoch sagte der Rattenkönig, als er sich umgedreht hatte und stillstand: „He, Feuerverehrer, Bhâradvâja, nicht ist auf deinem Kopfe wegen der Religion und Frömmigkeit ein Schopf aufgerichtet, sondern um deines Bauches (deiner Gefrässigkeit) willen“ und recitirte folgenden Vers:

„Nicht dient Euch dieser Haarbüschel zu gutem Zwecke, er ist Euerer Gefrässigkeit wegen da,
Nickt kommt man dazu [diese Rattenschaar] mit den Fingern zu zählen [1]) genug haben wir von dir, Feuerverehrer.

10. Kosiya-Jâtaka, Geschichte von der Kosiyâ.

„Wie mit deiner Rede, so sei es mit deinem Essen etc. Dies erzählte der Lehrer in Jetavana wandelnd anlässlich eines Weibes in Sâvatthî. Diese die Frau eines zuverlässigen gläubigen Brahmanen und Laienbruders, eine Brahmanin, die von bösem Charakter und schlimmen Sitten war, schlich Nachts herum, wollte bei Tage keinerlei Arbeit verrichten, stellte sich krank und legte sich seufzend nieder. Da fragte sie der Brahmane: „Ist dir, Liebe nicht wohl?“ „Die Winde durchbohren mich.“ „Was ist gut dagegen zu brauchen?“ „Oelige und süsse Leckereien, wie Reisschleim, gekochter Reis, Sesamöl u. a.“ Der Brahmane schafft ihr herbei und giebt ihr, was sie wünscht, er tut alle Arbeiten wie ein Sklave. Sobald sie in das Haus des Brahmanen kommt, legt sie sich hin, wenn sie nach auswärts geht, verbringt sie ihre Zeit mit ihrem Buhlen. Da dachte der Brahmane: „Vom wehenden Winde in deren Körper ist kein Ende abzusehen“, ging eines Tages mit Parfüms, Kränzen u. s. w. nach Jetavana, verneigte sich vor dem Lehrer, setzte sich abseits hin, und als er gefragt wurde: „Warum bist du, Brahmane nicht erschienen?“, da antwortete er: „Herr, im Leibe meiner Frau, einer Brahmanin, bohren die Winde, ich suche ihr lockere Speisen wie Butter Sesamöl und dergleichen zu beschaffen, ihr Leib ist stark geworden und von durchsichtiger Hautfarbe, von ihrer Windkrankheit ist kein Ende abzusehen, ich finde, da ich sie pflege, keine Zeit hierher zu kommen.“ Der Lehrer, welcher der Brahmanin sündhaftes Wesen durchschaute, sagte: „Brahmane, früher sagten kluge Leute: es zieme sich dieses und

[1]) Weil sie durch deine Gefrässigkeit mehr und mehr abnimmt.

jenes Heilmittel anzuwenden, wenn die Krankheit eines Weibes nicht aufhören will. Du weisst dies nicht mehr, weil es dir beim Zusammenwerfen der Wiedergeburten entschwunden ist.“ Und er erzählte von diesem aufgefordert folgende Geschichte:

Als einst Brahmadatta in Benares König war, wurde Bodhisattva in einer ausgezeichneten Brahmanenfamilie geboren, lernte in Takkasilâ alle Künste und Wissenschaften und war in Benares ein weit und breit berühmter Lehrer, die Knaben der Krieger- und Brahmanenkaste in den Residenzen nehmen grösstenteils bei ihm Unterricht. Da lernte ein auf dem Lande wohnender Brahmane bei Bodhisattva die drei Veden und die achtzehn Wissenschaftsmaterien und als er sich in Benares einen Hausstand eingerichtet hatte, ging er an jedem Tage zwei bis drei Mal zu Bodhisattva. Sein Weib, eine Brahmanin, war von schlimmem Charakter und bösen Sitten. Alles ganz so wie in der Einleitungsgeschichte. Als dieser sagte: „Aus diesem Grunde finde ich nicht Zeit zur Predigt zu gehen“, da erkannte Bodhisattva: „Die Gattin [des Brahmanen] legt sich hin, um ihn zu hintergehen“, dachte: „Ich werde ihm ein ihrer Krankheit angemessenes Heilmittel mitteilen“ und sagte: „Lieber, gieb du ihr von jetzt an nicht solche Leckereien wie Butter und Milch, aber tue in Kuhurin fünffarbige Früchte und lege dies in einen neuen Kupfertopf, wenn du es dahin gebracht hast, dass es den Kupfergeruch angenommen hat, dann nimm einen Strick oder eine Schnur oder eine Baumgerte, und sprich dabei: „Dies ist das deiner Krankheit angemessene Heilmittel, entweder trinke dieses oder passe auf und tue eine Arbeit, die den von dir genossenen Speisen entspricht“ und recitire dabei den [später folgenden] Vers, wenn sie die Arzenei nicht trinkt, dann mögest du sie mit dem Strick oder der Schnur oder der Gerte einige Male schlagen, an den Haaren packen, herumzerren und mit den Ellbogen puffen; dann wird sie im Augenblick aufstehen und ihre Arbeit tun. Er sagte: „Ja wohl“, willigte ein, bereitete auf die angegebene Art und Weise das Heilmittel zu und sagte: „Liebe, trinke diese Arzenei.“ „Wer hat dir dies angegeben?“ „Der Lehrer, Liebe.“ „Nimm es weg, ich werde es nicht trinken.“ Der junge Brahmane sagte: „freiwillig willst du es nicht trinken“, nahm den Strick, sagte: „Entweder trinke die deiner Krankheit angemessene Arznei oder tue die Arbeit, die Gerichten, wie Reisschleim etc., angemessen ist“ und recitirte folgenden Vers:

„Wie mit deiner Rede, so sei es mit deinem Essen, und wie mit deinem
Essen, so sprich,
Beides, Rede und Essen, harmonirt nicht bei dir, Kosiyâ. 126.

Nach diesen Worten wurde die Brahmanin Kosiyâ furchtsam, seitdem sie durch den Lehrer zu harter Arbeit angehalten worden, dachte sie: „Nicht kann ich diesen hintergehen“, stand auf und tat ihre Arbeit. „Durch den Lehrer ist ein schlechter Charakter kund getan worden, nicht kann ich jetzt von nun an derartiges tun“, dachte sie, aus Ehrfurcht vor dem Lehrer liess sie von schlimmen Taten ab und ward tugendhaft.

Charlottenburg.

Vermischtes.

Kleine Lesefrüchte und Archivsplitter.

Von

Theodor Distel.

VI.[1]) Ein Urteil Friedrich Wageners über Theodor Körner.

Der frühere Regisseur am Dresdner Hoftheater Dr. Friedrich Wagener hat 1831 eine Schrift: „Müllner in poetischer, critischer und religiöser Beziehung" veröffentlicht. In derselben befindet sich (S. 51) folgende knappe, aber nicht zu unterschätzende, Charakteristik über den als Dichter von Einigen viel zu hoch gepriesenen Theodor Körner. Dieselbe sei einmal wiedergegeben. Sie lautet wörtlich also: „Abgetreten von der Schaubühne der Welt, wollte sich ein Reis des Riesenbaumes [Schillers[2])] in dem jugendlichen Dichter Theodor Körner erheben. Wallenstein und Tell, Carlos und die Räuber spukten in der Phantasie des aufkeimenden Poeten, der in seinen Gebilden mehr Raum als Form hatte, und nicht selten mit den eigenen Worten seines Ideals verkehrte. Ob Körner je ein Dichter geworden wäre? Die Beantwortung dieser Frage darf nicht aus dem Beifall geschöpft werden, welchen das Jahr des jungen Poeten — er durchlebte eigentlich nur ein Jahr — über ihn ausgoss, sondern aus dem Werthe seiner Dichtungen selbst. Sein Gemüth war rein, sein Herz voll Muth, sein Geist willig — aber die Kraft erlahmte an der geistigen Aufgabe, welche er sich gestellt hatte, und sein schöner Tod befreiete ihn von dem herben Loose, ganz vergessen zu werden."

---

[1]) Vergl. Bd. XIII, S. 91 f.

[2]) Die oft angeregte Frage nach diesem Verhältnisse ist neuerdings in gründlich erschöpfender Weise behandelt worden von Gustav Reinhard „Schillers Einfluss auf Theodor Körner. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte." Strassburg, K. J. Trübner, Verlagsbuchhandlung, 1899.

VII. Müllner und Schreyvogels „Donna Diana".

Dass das noch beliebte Lustspiel nach Moreto „Donna Diana" Josef Schreyvogels (Wests) Müllnern Manches verdankt, ergiebt sich aus der Müllner-Böttiger-Korrespondenz auf der k. öffentlichen Bibliothek zu Dresden — man vgl. nachher unter VIII. —, welche ich exzerpiert habe. Müllner schreibt nämlich aus Weissenfels (10. März 1818) an Böttiger: „Ich habe fünf Nächte [1]) daran gewendet, Schreyvogels „Donna Diana", die in meinen Almanach[2]) soll, vollends zurecht zu bringen, und bilde mir ein, es sei gelungen. Alles kam darauf an, dass die Nebenprinzen für die Dianen kalt, und in die Muhmen tout bonnement verliebt wurden, ehe sie dieselben heirathen. Viel hatte Schreyvogel auf mein Andringen für den Zweck gethan; aber bei weitem nicht genug. Ich habe Sc. 1 Akt 3 umgeschmolzen und vor Schreyvogels neuer Scene zwischen Luis, Laura und Perin noch eine neue zwischen Gaston, Fenisa und Perin eingelegt, und nebenbei ein Schock Verse umgeknetet. Z. B. leg' ich Ihnen die abgeänderte erste Liebeserklärung Cesars Akt 2 bei.

„Du fragst?
Du siehst mich und fragst? Ich soll es nennen
In Worten, was mir der Gedanke raubt,
Was meine Brust entzweit mit dem Haupt,
Als sollte friedlich sich mein Wesen trennen?
Dein strenger Sinn entzündete die Gluth,
Doch gab er Kraft mir auch, sie zu bekämpfen;
Nun ist's umsonst, ich kann sie nicht mehr dämpfen,
Ein wilder Blick, und weg sind Stolz und Muth,
Ihr künstliches Gebäude steht in Flammen
Und, Mitleid flehend, stürzet es zusammen."

Wie soll der Schauspieler das verdammte: „Verschmachtend brenn' ich, rette mich", u. s. f. mit Wahrheit sprechen, ohne wie ein Wahnwitziger zu erscheinen . . ."

Unterm folgendem (29. März) schreibt Müllner ebendaher also: „Schreyvogel scheint mit meiner Feilerei zufrieden. Aber nun will er in einer Nachschrift sagen, dass zwei Scenen von mir sind. Können Sie ihm das nicht ausreden?" Am 13. des nächsten Monats endlich meldet Müllner noch an Magister Ubique — so wird Böttiger von Goethe und Schiller genannt —: „Schreyvogel hat eine Veränderung in der Diana gut ge-

---

[1]) Müllner liebte die Nächte zum Tage zu machen; man vgl. z. B. meine Mitteilung in den Berichten der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig (Sitzung vom 8. Juli 1899 unter II.) und nachher unter VIII.

[2]) Man vergl.: Bändchen 3 (1818) des Almanachs für Privatbühnen.

heissen." — Nun, aus Müllners Schriften selbst erhellt, dass er sein Licht wegen den Verbesserungen des Lustspiels nicht gerade unter dem Scheffel gestellt hat.

VIII. Ein Notschrei der Witwe Müllners.[1])

Motto: „Schnell berühmt, schnell vergessen."

Am 11. Juni 1829 starb Adolf Müllner zu Weissenfels. Trotz seiner selten hohen Honorareinnahmen[2]) war sein Vermögensnachlass kein grosser. Wie die verhängnissvolle Gabel Platens (1826)[3]) den einst gefeierten Dichter der Schuld zerzaust, weiss Jeder, es dürfte aber auch — audiatur et altera pars! — Professor Grubers ehrendes Zeugniss über ihn[4]) wissenswert sein. Dasselbe lautet:

„Er hat nun ausgekämpft! wohl hat die Kampflust ihn bisweilen zu weit geführt, allein er kämpfte meist für eine gute Sache, und war ein wackerer trefflicher Kämpfer für sie! Wohl verdient war der Lorbeerkranz, den man seinem Sarge vorantrug, als er am 14. Juni, unter zahlreicher Begleitung, feierlich zur Erde bestattet wurde. Gegen Mitternacht schied er von uns, sonst fand ihn jede Mitternacht[5]) wach, aber auch wachend, damit es nicht mitternachten möchte in der Welt der Geister!" (Nach Schütz: Müllner's Leben, Charakter und Geist — 1830 —, S. 334/35.)

Ein eigenhändiges, wohl in angeblicher Bedrängniss verfasstes, charakteristisches Schreiben der Witwe Müllners, geb. Amalie von Lochau, d. d. Weissenfels, 1. Oktober 1833,[6]) an Böttiger liegt mir in dessen Nachlasse (k. öffentl. Bibl. z. Dresd. Bd. 137 Nr. 78) vor. Dasselbe verdient im Wesentlichen bekannt zu werden. Die ersten zwei Drittel desselben lauten genauest:

„Ew. Hochwohlgeboren werden gütigst erlauben, dass eine durch den Tod ihres Mannes bedrängte Wittwe Ihnen ihr Herz

---

[1]) Man vgl. über sie das Intelligenzblatt v. J. 1829 Nr. 9.

[2]) Man vgl. Müllner: „Meine Lämmer und ihre Hirten", historisches Drama in vier Handlungen. (Supplementband VIII. — für Schriftsteller, Buchhändler und Rechtsgelehrte — zu seinen dramatischen Werken 7 Bd. — 1828.)

[3]) Auch u. A. noch Professor Krugs Satire, über die ich in dieser Zeit bereits 1898 N. F. XI, 474f. mitgehandelt habe. Mit einer Arbeit — zu König Yngurd — bin ich beschäftigt.

[4]) In Nr. 62 des Intelligenzblattes v. J. 1829.

[5]) An das von M. 1826f. herausgegebene Mitternachtblatt erinnere ich nebenher; verschieden ist er freilich vor Mitternacht (½ 11 Uhr Abends), geboren „gerade um Mitternacht" (man vgl. das dem Schütz'schen Werke beigefügte Brieffaksimile — d. d. Weissenfels, 25. Nov. 1820 —)

[6]) Ein Damenbrief mit Datum ist für mich immer ein Ereignis!

öffnet und mit ihren Bitten Sie behelligt. Obwohl mein seeliger Mann, der Hofrath Müllner in Weissenfels bei seinem Leben manches Honorar für seine Werke erhielt, so wurde er uns doch noch viel zu früh durch den Tod entrissen, als dass er mir und seinen fünf unerzogenen [!] Kindern [1]) einen sorgenfreien Unterhalt hätte sichern können. Wir hatten in unseren früheren Jahren nicht selten mit Mangel zu kämpfen, welches jedem Familienvater, der weiss was 13 Kinder, die wir mit einander erzeugt haben, besonders im gebildeten Stande kosten. Ueberdies war mein seeliger Mann, bei seiner ausgebreiteten Bekanntschaft sehr gastfrei [2]) Da er ohne Testament starb, so theilte sich sein kleiner Nachlass in sieben gleiche Theile; so dass auf mich die Mutter jährlich kaum 50 Thahler kommen, womit ich bisher meine zwei Söhne und meine drei jüngsten Töchter unterstützen soll. Da mir keine Pension, auch sonst keine Unterstützung zu Theil geworden ist, so können Ew. Wohlgeboren wohl ermessen, dass in den letzten drei Jahren wohl bisweilen die Sonne früher als tägliches Brod in mein Haus kam, und dieses ist jetzt noch meine wahre Lage! — In diesem Drange der Umstände ist es natürlich, dass mein Blick auf Sie, Hochgeehrtester Hofrath, sich richtet; bei Ihren allbekannten menschenfreundlichen Charakter, vermöge dessen Sie so manchen bedrängten beigestanden haben, bei den vielen Verbindungen, in welchen Sie als ruhmgekrönter Gelehrter stehen, ists Ihnen vielleicht am ersten möglich mich mit Rath und Hülfe in der Noth zu unterstützen. Bis jetzt ist noch auf keinen Theater Deutschlands eine Benefiz-Vorstellung zu meinem Besten gegeben worden . . . ."

IX. Travestie eines alten, durch Humperdincks Oper [3]) wieder bekannt gewordenen Verses.

Schon auf dem Grabstein des Markgrafen Friedrich I. von Meissen, „des Freidigen", d. i. des Mutigen († 1324), vom Meister Berthold von Eisenach in Reinhardsbrunn dürften sich Anklänge an den hier zu erwähnenden, alten, frommen Vers finden: „Im Herrschertalar, das Schwert in der Rechten, das Haupt mit einer Kranzkrone bedeckt und auf einem Kissen, das zwei Engel halten, und unter einem Ciborium, neben welchem zwei Engel Rauchfässer schwingen. Schild und Helm

[1]) Clara, verehel. von Knobelsdorf, Julie (geb. 1808), Eduard (geb. 1809), Ferdinand, Marie und Asla (letztere geb. 1821).

[2]) Schütz (a. a. O. 212, 224/5, 232 berichtet das Gegenteil. [3]) „Hänsel und Gretel."

mit dem meissner und thüringer Löwen halten zwei Knaben zu seinen Füssen."

> Ich will heynt schlafen gehn;
> Zwölf Engel solln mit mir gehn:
> Zween zu Häupten,
> Zween zur Seiten,
> Zween zu Füssen,
> Zween, die mich decken,
> Zween, die mich wecken,
> Zween, die mich wiesen
> Zu den himmlischen Paradiesen.[1])

In Augsburg, während der Gefangenschaft des Landgrafen Philipps des Grossmütigen zu Hessen († 1567), travestiert, haben die tief empfundenen in verschiedenen Fassungen vorliegenden Verse nun folgenden komischen Ausdruck gefunden:

> Des Abends wenn ich zu Bette gehe,
> Sechzehn Hispanier um mich stehen,
> Zwei zu Häuptern, zwei zu Füssen,
> Zwei zur Rechten. zwei zur Linken,
> Zwei, die mich decken, zwei, die mich wecken,
> Zwei die mich kleiden mit dem spanischen Herzeleide,
> Zwei, die mich weisen nach dem spanischen Paradeise.
> Allda will ich mich hinkehren, gut Spanisch will ich lehren,
> Und will nit wiederkommen, denn es bringt Deutschland keinen Frommen.

X. Zur Herausgabe von Briefwechseln — wenigstens der „leeren" — sei als Warnung Müllner's Gedicht „Amors Schutzbrief" (Müllners Vermischte Schriften I. — 1824 — ,1) hier wieder abgedruckt. Dasselbe lautet:

> Stirbt ein Mann, der ein'gen Namen
> In der Presswelt sich erschrieb;
> Auf der Stelle fällt ein Sammler
> Ueber seinen Nachlass her,
> Jure primi occupantis
> Nimmt er animo Besitz
> Von dem weit zerstreuten Schatze,
> Kündiget ihn prahlend an,
> Und das Gute wie das Fade,
> Sei's gedruckt, sei's Manuscript,
> Ohne Gnade wird's gesammelt:
> Denn des Toten omnia
> Liebet korpulent der Handel,
> Und es lässt die Republik
> Sich kein Jota unterschlagen."

Blasewitz bei Dresden.

[1]) Tentzel „Vita Frid. admorsi" bei Mencke II., 993. Dort ist auch das Bild des Steines beigefügt.

Zu den Faustsplittern.[1]

Von

Friedrich Kluge.

I. Ein Zeugniss.

Bei Ingolstetter 1597 De Natura Occultorum S. 51 begegnet der Name des Sagenhelden mit Hinweis auf den Hörnerzauber: Quid de cornubus dicam capiti affixis? Nota sunt infausti illius Fausti artifici. Noch immer haben alle kleinen Notizen Interesse zu beanspruchen, die dem 16. Jahrhundert angehören.

II. Faustanekdoten.

Die folgenden Anekdoten, die bisher meines Wissens unbeachtet geblieben sind, entnehme ich der Schrift L. Stockers, Chronik von Boxberg, Wöldingen, Schweigern, Bobstadt, Epplingen (Heideberg 1867) S. 33.

Als Dr. Faust sich in Heilbronn aufhielt, kam er öfters anf die Burg Boxberg. Da ging er einstmals mit den Frauen des Schlosses an einem kalten Wintertage im Garten spazieren. Als diese über Kälte klagten, liess Dr. Faust sogleich die Sonne warm scheinen, den zuvor schneebedeckten Boden grünen und die schönsten Veilchen daraus hervorsprossen. Dann liess er die Bäume blühen und es reiften auf den Wunsch der Frauen Äpfel, Birnen, Pfirsiche und Pflaumen, ja sogar die Weinstöcke hiess er wachsen und Trauben tragen und forderte die Damen auf, sich eine Traube abzuschneiden, aber nicht eher als bis er das Zeichen gebe. Da liess er die Binde von ihren Augen fallen und es sah jede, wie sie um ihre eigene Nase das Messer gelegt hatte.

[1]) Vgl. VI, 479; VII, 111; IX, 61 und 134; X, 349.

Ein andermal war er um drei Viertel auf zwölf im Bocksberger Schloss und wollte mit dem Glockenschlag zwölf in Heilbronn sein. Da setzte er sich in seinen mit vier Rappen bespannten Wagen und fuhr davon, so dass er richtig eintraf. Ein Arbeiter auf dem Felde hatte gesehen, wie gehörnte Geister den Weg vor ihn pflasterten und hinter ihm aufrissen um keine Spur zu hinterlassen; nur einige liessen sie stecken, welche den Weg im allgemeinen andeuteten.

Ein andermal kam Faust mit einigen Kaufleuten nach Boxberg und da der Burgvogt der Vetter eines derselben war, so kehrte die ganze Gesellschaft dort ein und ass und trank. Während dessen kam ein starker Regen, durch den sich jedoch niemand stören liess. Als endlich einer zum Aufbruch mahnte, streckte Faust den Kopf zum Fenster hinaus und versprach seinen Gesellen, ihnen den Regenbogen mit der Hand herbeizuziehen und wirklich, der Regenbogen kam heran bis ans Fenster und es schien, als halte ihn der Doktor in der Hand. Da forderte er seine Genossen auf aufzusitzen und gen Frankfurt zu reiten, was weder Reitlohn noch Trinkgeld kosten werde. Aber niemand wolte aufsitzen und allein wolte auch Faust nicht auf dem scheckigen Gaul davon reiten, so liess er ihn denn fahren.

Diese Anekdoten sind hier in moderner Sprache erzählet frei nach O. Schönhuth 1861 Die Burgen, Klöster, Kirchen und Kapellen Badens und der Pfalz II 80—90; leider hat diese Quelle keinen Nachweis, woher die Faustgeschichten stammen. Aber es ist auch so wahrscheinlich, dass sie auf älterer Lokalsage beruhen und wohl auch früher in Lokallitteratur gedruckt sind.

Für die Regenbogengeschichte haben wir das Zeugnis des Widmannschen Faustbuches I 40, wo sie auf dem Schloss zu Borssdorf auf dem Odenwalde spielt. Ob litterarische Mittelglieder zwischen beiden Versionen bestehen oder ob die jüngere Version unmittelbar auf Widmann zurückgeht, kann man nur endgültig zeigen, wenn für die beiden andern Anekdoten alte Quellen nachgewiesen sind.

Sie bestätigen abermals den schwäbischen Sagenkreis, wie er u. a. durch Widmannsche Faustanekdoten und die zahlreichen schwäbischen Sagenzeugnisse bestätigt wird.

Sie zeigen den Helden — was gewiss auf alter Überlieferung beruht — wieder einmal im Verkehr mit hohen Herren, auf einem gräflichen Schloss. Im übrigen liegt die innere Verwandtschaft aller drei Geschichten mit älter bezeugten Faustlegenden deutlich zu Tage.

Freiburg i. B.

Besprechungen.

Die neueste Genovefa-Litteratur.

Seit dem Erscheinen meiner eigenen Schrift „Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung", Leipzig (B. G. Teubner) 1897 [1]) ist die Genovefa-Litteratur wesentlich bereichert worden. — Gerade beim Abschluss meiner Schrift, immerhin rechtzeitig genug, um noch von mir berücksichtigt zu werden, war eine Abhandlung F. Brülls „Die Maifelder Genovefa" (Andernacher Gymnasialprogramm 1897) herausgekommen, die u. a. mit Nachdruck auf einen Punkt hinwies, den Seuffert nur angedeutet, John Meier freilich schon durch die Veröffentlichung einer wichtigen Urkunde (Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte III, S. 363—365) in helleres Licht gerückt hatte. Der Punkt betraf die Annahme, dass die Legende den Namen der Schutzheiligen von Paris auf die Gemahlin des Pfalzgrafen übertragen habe. Diese Annahme belegt Görres jetzt mit neuem urkundlichen Material.

FRANZ GÖRRES „Neue Forschungen zur Genovefa-Sage". (Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 36. Heft S. 1—39) Köln 1898.

Görres, der sich schon früher, unabhängig von Seuffert, erhebliche Verdienste um die Erforschung der Legende erworben, fasst, angeregt durch Brülls Abhandlung, in diesem Aufsatz die Ergebnisse seiner bisherigen Forschungen zusammen und erörtert „einige besonders wichtige und interessante Streitpunkte gründlicher, als dies bisher geschehen konnte." Der erste Teil „Ueber den ursprünglichen Kern der Genovefa-Legende und spätere Erfindungen und Zuthaten, etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts" enthält nichts gerade Neues. Der zweite Teil „Die Entstehungsgeschichte der Genovefa-Legende" fesselt besonders durch das oben erwähnte, z. T. neue urkundliche Material, das den seit alten Zeiten in der Andernacher Gegend verbreiteten Kult der Pariser Schutzheiligen feststellt (die älteste Urkunde von 1190, eine andere, vgl. J. Meier, von 1255) und so die Uebertragung des Namens der Heiligen auf die Pfalzgräfin erklärlich macht. Der dritte Teil bietet einen sehr anerkennenswerten, anschaulichen Ueberblick über die „echten

1) Vgl. Boltes Besprechung in dieser Zeitschrift XIII, 410 f.

und falschen Stätten der Genovefa-Sage." Der in seiner Schlussbetrachtung von Görres ausgesprochene Wunsch: „Möge bald ein jüngerer Gelehrter sich der so dankbaren Aufgabe (einer erschöpfenden kritisch-ästhetisierenden Würdigung der zahlreichen Bearbeitungen unserer Legende in der neueren Litteratur) widmen" ist, wie Görres in einem Nachtrag betont, gleichsam vorweg durch mein Buch — wenigstens für die deutsche Litteratur — erfüllt worden [1]). Neben jenem Wunsche erinnert dann Görres in derselben Schlussbetrachtung die historisch-germanistische Forschung daran, dass der „sogenannte Archetypus, das Seinius'sche Manuskript, sowie der Hontheim'sche Codex leider noch immer verschollen seien." Und wie er in einem Nachtrag jenen ersten Wunsch als erfüllt erklärte, so kann er in einem anderen Nachtrag eine Mitteilung Dr. Brülls zum Abdruck bringen: „Ich werde demnächst neue handschriftliche Beiträge (für die Genovefa-Sage) liefern können, da ich mittlerweile nicht nur den Kuppschen Text (= Joh. Andernach in der Urschrift), sondern auch die Abschrift des Seinius'schen aus Hontheim Nachlass gefunden habe." — Inzwischen ist die Veröffentlichung des so angekündigten interessanten Fundes erfolgt.

FELIX BRÜLL: „Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa nach dem noch ungedruckten, bisher verschollenen Texte des Johannes Seinius." Prümer Gymnasialprogramm 1899.

Seuffert [2]), der fast gleichzeitig mit Görres die Überlieferung unserer Legende sichtete, unterschied drei Klassen von Handschriften: die eine, eine Abschrift (des Archetypus) von Johann von Andernach (1500), die Freher bei seinem Besuch im Kloster Laach 1603 wol sich hat abschreiben lassen und dann, 1613, in der Appendix zu seinen „Origines Palatinae" veröffentlichte, später von Pater Kupp abgeschrieben und von Sauerborn [3]) zum Druck gebracht. Die zweite Klasse von Johann Seinius (1448), die dritte, eine Erweiterung der Legende durch Emyich (um 1472). Was Seuffert und die übrigen Forscher bisher von Seinius wussten, stützte sich auf unklare Angaben Kupps und ausführlichere Wegelers [4]). Beider Gewährsmann war wol Kupps Ordensbruder Gerardus Gussenhoven. Schon Kupp zeigt, wenn er Gussenhoven wirklich benutzt haben sollte, in seinen Angaben einige Vorsicht, obwol er andererseits unberechtigterweise Seinius zum rector scholarum Lasentium macht. Die Vorsicht

[1]) Zu besonderem Danke bin ich meinem freundlichen Kritiker noch durch den Hinweis auf zwei Puppenspiele verpflichtet, die mir — bei der Ueberfülle des Materials und den oft völlig mangelnden Hinweisen wohl begreiflich — entgangen waren: „Genoveva, Trauerspiel zum Dutlaache in 5 Akten" des Kölner Hänneschen-Theaters und „Siegfried und Genovefa oder Golo, der falsche Burgvogt, ein Ritter, Trauerspiel in 7 Aufzügen" aus dem Spielplan des von einem Mechaniker Jordan geleiteten Marionetten-Theaters, das zwischen 1857 und 1871 im Regierungsbezirk Trier Gastrollen gab.

[2]) „Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa." Habilitationsschrift. Würzburg 1877. S. 27 ff.

[3]) „Geschichte der Pfalzgräfin Genovefa und der Kapelle Frauenkirchen." Regensburg 1856.

[4]) „Das Kloster Laach." Bonn 1854.

war jedenfalls berechtigt; denn Gussenhovens Angaben, wonach die Seinius'sche Handschrift vom Jahre 1448 sein soll und Johann von Andernach Seinius zur Grundlage gehabt, ferner, dass Seinius an dem alten Original nichts geändert, nur das Latein verbessert habe, erweisen sich jetzt als irrig. Brüll hat den bisher verschollenen Hontheimschen [1]) Codex gefunden und dieser hat sich als identisch mit dem Seinius'schen erwiesen [2]). Die weiteren Ergebnisse des Fundes sind: Seinius hat seinen Text 1542 geschrieben (statt 1448!). Nicht, wie Gussenhoven behauptete, hat Seinius für Johann von Andernach, sondern Joh. von Andernach oder doch eine gleichbedeutende Abschrift hat für Seinius die Grundlage gebildet. Statt der angeblichen stilistischen Verbesserung zeigt sich nur eine frasenhafte Erweiterung des alten schlichten Textes. — Da uns Brüll neben dieser wertvollen Gabe auch noch einen Abdruck des Emyich'schen Textes verheisst, so wird das Verhältnis der verschiedenen Handschriftenklassen bald völlig klar gelegt sein. Fehlt also nur noch der Archetypus. —

Beschäftigen sich die beiden besprochenen Schriften mit dem Ursprung und der Überlieferung der Legende, so greift eine dritte Veröffentlichung hinein in die Fülle der von mir behandelten Genovefadichtungen, um eine der wichtigsten herauszuheben und sie einer noch eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, als sie mir innerhalb meines umfassenderen Themas möglich war.

JOHANN RANFTL: „Ludwig Tiecks Genovefa als romantische Dichtung." (Grazer Studien zur deutschen Philologie. Herausgeg. von A. E. Schönbach und B. Seuffert. 6. Heft). Graz 1899.

„Mehrere Forscher, vor allem Haym, haben mit Sorgfalt und Scharfsinn die schwere Aufgabe übernommen, aus dem Chaos von vieldeutigen, schillernden Sentenzen und Aphorismen, wie aus den ziemlich unklaren Manifesten der jugendlichen romantischen Stimmführer die leitenden ästhetischen Gedanken herauszulesen und übersichtlich darzustellen. In meiner Schrift soll eine Art Gegenprobe versucht und die Art beleuchtet werden, wie damals jene nebelhaften Theorien in einer einzelnen Dichtung Gestalt annahmen." — Nachdem Ranftl das Erwachen des Sinnes für Religion und deutsches Altertum geschildert und Tiecks Abhängigkeit vom deutschen Volksbuch [3]) untersucht, behandelt er auf das eingehendste die litterarischen Einflüsse, die sich in Tiecks dramatischer Dichtung geltend machen, die Einflüsse Goethes und Maler Müllers, Shakespeares, Calderons, Jakob Böhmes. Die anzeihende Streitfrage,

[1]) Hontheim besass nach eigener Angabe einen von dem Freher'schen (= Joh. Andernach) abweichenden Text.

[2]) Die wiedergefundene Handschrift ist allerdings nicht das Originalexemplar des Seinius, sondern eine spätere Abschrift.

[3]) Das niederländische Volksbuch scheint Ranftl nicht genau zu kennen, sonst würde er wissen, dass die Abstreifung oder rationalistische Deutung alles Wunderbaren in der weitverbreiteten Erzählung Christophs von Schmid (Ranftl S. 256) der Vorlage Schmids, dem niederländischen Volksbuch, zuzuschreiben ist.

wie weit Maler Müller auf Tieck eingewirkt, wird von Ranftl ähnlich beantwortet wie von mir [1]). Böhmes Einfluss darf, nach Ranftls Ansicht, nicht überschätzt werden, dennoch ist gerade Ranftls Nachweis der verschiedenen einzelnen Entlehnungen aus Jakob Böhme und ihrer Umprägungen im Sinne der Romantik anerkennenswert. Auch die Darlegungen bezüglich Shakespeares sind erschöpfend. Die Untersuchung von Calderons Einfluss hätte sich dagegen wol noch vertiefen lassen. „Das Hineingreifen des Übersinnlichen in die irdische Welt und in die Geschicke des Menschen, Wunder und Visionen fallen dem protestantischen Nordländer in Calderons Poesien immer ganz besonders auf.“ Ich muss gestehen, dass mir bei Calderon noch ein andrer Zug ganz besonders auffällt: Der asketische Zug. Den finden wir aber auch bei Tieck nicht selten: „Wer möchte nicht den Leib der Erde bringen, die Seele zum Erlöser aufzuschwingen?“ All das romantische Haschen nach blosser Stimmung, das Bestreben, den Gehalt der schnöden, ach so „ökonomischen“ Wirklichkeit möglichst zu verflüchtigen, schuf auch für die specifisch christliche Weltflucht eine gewisse Disposition [2]). Specifisch christlich [3]). Da brauchte also Tieck keineswegs gerade von Calderon angeregt oder auch nur bestärkt zu sein? Nun findet sich aber bei Tieck eine besonders charakteristische Stelle, die wohl unmittelbar auf Calderon hinweist und die Ranftl mir missverstanden zu haben scheint. Am Schluss der zweiten Kerkerscene ruft Golo, nachdem er noch soeben Genovefas „holden Leib“ gepriesen: „Ha! Schlange! dass ich dir glaubte! Neue Heuchelei spricht aus deinem Munde; frei möchtest du werden, um mich zu verderben. Der Tod redet aus dir und glänzt aus deinen Augen. Fort! ich kenne dich nicht mehr, Scheusal! Wie bleich, wie entstellt! Grosser Gott; das sollte Genovefa sein! Lachen müsst' ich, wenn mir nicht schauderte. Sie, die Schöne, sie, die Holde? Ein Totengerippe. Hinweg, aus diesem Grabe, in dem sich die lebende Leiche regt! (Er entflieht).“ Ranftl bemerkt dazu (S. 171): „In der Not wird sie (Genovefa) zum „Totengerippe“, „Scheusal“ und „Gespenst“, wie Golo sie höhnend nennt.“ Bald darauf (S. 172) tadelt Ranftl die „derbrealistischen Ausdrücke wie: „Scheusal“ u. s. w.“ und verweist als Parallele für diese und einige Frivolitäten auf die Badescenen im „Sternbald.“ Sollte man sich hier jedoch nicht eher an Calderon erinnert fühlen? In Calderons „Wunderthätigem Magus“ enthüllt Cyprianus die angebliche Justina und erblickt statt der Geliebten einen

[1]) Ranftl's Schrift war beim Erscheinen der meinigen schon für die Druckerei fertig. Im übrigen s. Ranftl S. VII.

[2]) Dahin wirkte auch schon die Verehrung der mittelalterlichen Kunst. Wackenroders Klosterbruder bekennt, dass er einem Gemälde von dem Martyrium des heiligen Sebastian (ein Bild desselben Märtyrers schildert in Tiecks „Genovefa“ der Diener Wendelin) „sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen verdanke.“

[3]) Auf die Frage, ob dem Christentum von jeher der schroffe Dualismus von Leiblichem und Seelischem und die daraus fliessende Negation des Irdischen eigentümlich, kann ich hier nicht weiter eingehen. Jedoch kann selbst Chamberlain, der in seinen „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ die Weltfreudigkeit des Urchristentums so stark betont, den asketischen Grundzug des späteren Christentums nicht leugnen.

Leichnam. Freilich, auch durch Gryphius' „Cardenio und Celinde" könnte Tieck angeregt sein [1]). Ich würde gewiss nicht gerade dieser Stelle solch Gewicht beilegen, wenn es sich hier nicht um ein in der christlichen Litteratur immer wiederkehrendes Motiv handelte, das auch die deutsche Litteratur durchzieht von Conrad von Würzburg bis Richard Wagner, ein Motiv, das sich sogar im deutschen Volksaberglauben findet: Die lockenden Weibsen, die in der Walpurgisnacht auf dem Besen durch die Lüfte reiten, verwandeln sich plötzlich beim ersten Hahnenschrei in scheussliche Vetteln [2]). Dass aber Tieck rein aus sich selbst auf ein so echt christliches Motiv verfallen sei, glaube ich nicht; dazu war er trotz allem und allem zu sehr Berliner. — Kürzer kann ich mich bei dem zweiten Hauptteil von Ranftls Buch fassen: Charakteristik der „Genovefa." Dieser die Komposition, das Religiöse, das Kostüm, das Naturgefühl, die Charaktere, den Stil, Prosa und Metrik, und schliesslich die Urteile der Zeitgenossen umfassende Teil zeigt überall Vertiefung in das Wesen einer romantischen Dichtung und oft ein nicht bloss philologisches Feingefühl. Nur hätte ich für diesen wie auch für den ersten Teil doch noch mehr „Stil" gewünscht. „Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen" sagt Anselm Feuerbach kurz und bündig. Und bei Ranftl schiesst mir das Detail oft gar zu sehr ins Kraut. Es ist gewiss schön und gut, wenn Ranftl z. B. bei der Untersuchung der Abhängigkeit Tiecks vom Volksbuch Scene für Scene erst den Inhalt des Volksbuches angiebt, dann den von Tiecks Genovefa und endlich beide Fassungen vergleicht; schön und gut ist das, wenn der Verfasser so für sich verfährt, als Vorarbeit. Aber mit dem Handwerkszeug im Buche selbst operiren, wirkt ermüdend und zuweilen auch verwirrend. Diesen relativen Uebelstand mildert indessen Ranftl durch klare Ueberblicke am Schluss jedes einzelnen Abschnittes und durch eine nochmalige Zusammenfassung des gesamten Inhalts ganz am Ende. Alles in allem: Die „Gegenprobe" darf als gelungen gelten. —

Wie die Gelehrten, zieht die Frau Pfalzgräfin auch die Dichter immer noch in ihre Kreise. Als Dichter gilt dem Junggesellenverein in Marpingen gewiss auch dessen „erster Präses", der jüngst anonym ein fünfactiges Schauspiel erscheinen liess: „Genovefa." (Kempten 1899). Da ich in meiner Schrift bereits verschiedene derartige Erzeugnisse katholischer Dilettantenbühnen behandelt habe, genüge hier der Vermerk, dass der Verfasser offenbar recht belesen ist; er benutzt die Erzählung Christophs von Schmid, er scheint auch das deutsche (auf Pater Kochem zurückgehende) Volksbuch zu kennen, Raupach entlehnt er wenigstens einige Flittern und von Tieck schreibt er gleich ganze Stellen wörtlich ab.

Leipzig. Bruno Golz.

---

[1]) Von Tieck wiederum hat denselben Zug entlehnt ein anderer Genovefadichter, Kulemann (vgl. meine Schrift S. 134.)

[2]) Vgl. Hans Hopfens hübsches Versdrama „Hexenfang."

JOHN GARNETT UNDERHILL: Spanish Literature in the England of the Tudors (Columbia University, Studies in Literature). New York, published for the Columbia University Press by the Macmillan Company, 1899. X, 438 S. 8°

Am Schlusse dieses Buches hat uns der Verfasser selbst die Grundlage seiner Ausführungen vor Augen gebracht: A Bibliography of the Spanish Works Published in the Original or in Translation in the England of the Tudors (p. 375ff.). Eine Prüfung dieser Liste, dieser Zusammenfassung seiner Quellenwerke, hat mir ein durchaus erfreuliches Ergebniss geliefert. Alle englischen Uebersetzungen aus dem Spanischen, die ich mir im Laufe der Jahre aufgeschrieben hatte, habe ich bei Underhill erwähnt gefunden und nicht nur dieses beschränkte Material. sondern auch noch eine Fülle mir neuen Stoffes. Von vornherein erhält man den Eindruck gewissenhafter Arbeit.

Ein günstiger erster Eindruck, der sich uns bestätigt, wenn wir Underhill auf seiner Wanderung durch das 16. Jahrhundert begleiten. Mit löblicher Vorsicht ist der spanische Einfluss ermittelt, entwickelt und begränzt. Der Fehler, im Eifer des Forschens einseitig zu werden, zuviel spanische Wirkungen sehen zu wollen, jede kühne Combination ist streng vermieden: wir erkennen in dem Verfasser einen verständigen und nüchternen Kritiker, der stets auf sicherem Boden bleiben will.

Nach Italien ging der reiselustige Engländer auch schon im Zeitalter der Tudors aus eigenem Antrieb, um das an Erinnerungen, an Kunstschätzen aller Art reiche Land aus eigener Anschauung kennen zu lernen — nach dem weit weniger lockenden Spanien vor Allem der Diplomat und der Kaufmann. Politische und kommerzielle Interessen überwogen in den Beziehungen Englands mit Spanien und diesen Interessen dient auch die Hauptmasse der Uebersetzungen: die Kriegskunst der Spanier, ihr mächtiger Handel, die kühnen Entdeckungsfahrten ihrer Flotte waren den Engländern wichtiger, als die schöne Litteratur Spaniens, die ja doch keine so weitberühmten Namen wie die italienische aufzuweisen hatte.

Die mit künstlerischer Absicht geschriebenen Werke, welche durch Uebersetzer weiteren Kreisen des englischen Volkes erschlossen wurden, hat Underhill in fünf Gruppen geteilt. Der religiösen Gruppe ist das besonders lesenswerte 6. Kapitel gewidmet: Mysticism and Protestantism (p. 181ff.), in ihr dominiert die Gestalt des Mystikers Luis de Granada — zehn verschiedene Uebersetzungen aus seinen Werken sind im Laufe der letzten zwanzig Jahre des 16. Jahrhunderts nachgewiesen worden. Als Hauptvertreter der Moralisten-Gruppe erscheint natürlich der Mann, an den wir zuerst denken, wenn von spanischen Einflüssen auf die englische Litteratur der Tudor-Aera die Rede ist — der höfische Moralist Antonio de Guevara. Auf eine genauere Prüfung der Streitfrage, in wie weit der Guevarismus für den englischen Euphuismus verantwortlich zu machen ist, hat sich Underhill nicht eingelassen, in seiner Vorrede (p. VII) spricht er von einer noch nicht ver-

öffentlichten Untersuchung über John Lyly und die Herkunft seines Stiles, vorgenommen von Joel Elias Spingarn, dem Verfasser des ebenfalls in der Columbia-Sammlung veröffentlichten Buches „A History of Literary Criticism in the Renaissance“ (New-York 1899). Ich möchte bei dieser Gelegenheit nochmals betonen, dass der Forscher, der uns über die Anfänge des Euphuismus etwas Neues und Nützliches sagen will, zunächst vollkommen von Lyly abzusehen hat. Seine erste Pflicht ist eine genaue Vergleichung von George Pettie's Stil mit dem Stile Guevaras und seiner englischen[1]) Uebersetzer, damit endlich einmal gründlich festgestellt wird, wie viel Pettie selbst zu der eigenartigen Schreibweise seines Büchleins beigetragen hat. In Qu. F. LXX p. 26 habe ich Pettie's stilistische Neuerungen kurz besprochen, eine genauere Vergleichung konnte ich nicht vornehmen, da uns auf dem Continent weder Pettie's Werkchen noch die englischen Guevara-Uebersetzungen zu Händen sind. Die für eine klare Erkenntnis des Ursprungs des Euphuismus unbedingt nötige Untersuchung kann wohl nur im Reading Room des British Museum durchgeführt werden. Lyly kommt erst an zweiter Stelle in Betracht, denn stilistisch ist er nur ein Nachahmer Petties.

Die dritte Strömung spanischen Einflusses geht von der Pastoraldichtung aus und zwar von dem Werke e i n e s Mannes, von der „Diana“ des M o n t e m a y o r. Auch bei der Beleuchtung dieser bekannten Tatsache geht Underhill's Streben vor allem dahin, jeder Ueberschätzung der Wirkung der „Diana“ vorzubeugen. Auch er trennt Sidney's Stil entschieden von dem Montemayor's, indem er betont, dass dieser in seiner Ausdrucksweise viel einfacher sei als sein englischer Nachfolger. Dass Montemayor den Engländern in der Tat oft zu schmucklos war, beweist nach Underhill besonders deutlich die Uebersetzung des Bartholomew Yong: an vielen Stellen habe dieser den Stil des Originals noch mit allerlei Verzierungen ausgestattet. Wir continentalen Leser, denen Yong's Text unerreichbar ist, müssen bedauern, dass sich Underhill hier mit Verweisen begnügt hat (f. 269 Anm.), ohne Citate zu geben. Auf die Art und Weise der englischen Uebersetzungen ist er überhaupt nur selten eingegangen, in dieser Hinsicht kann zu seinem Buche noch manche nützliche Ergänzung geliefert werden. An unmittelbaren Einfluss Montemayor's oder seines Uebersetzers Yong auf Shakespeare will Underhill nicht glauben; wie Zupitza, (Shakespeare-Jahrbuch XXIII 1 ff.), auf den er sich hätte stützen können, betrachtet er ein auf der „Diana“ beruhendes verlorenes Drama als Shakespeare's Quelle (p. 363 ff.). Mit R. Tobler, der in dem Aufsatze „Shakespeare's Sommernachtstraum und Montemayor's Diana“ Sh.-Jahrb. XXXIV 358 ff. eine weitere Spur der spanischen Pastorale in Shakespeare's Dichtung nachzuweisen suchte, hat sich der amerikanische Forscher nicht auseinander gesetzt. Ueberhaupt hat er mit der deutschen Forschung nicht immer in befriedigender Weise abgerechnet.

[1]) Allenfalls auch seiner französischen Übersetzer, welche in den meisten Fällen zwischen Guevara und seinen englischen Übersetzern vermittelt haben. Underhills kurze Bemerkung S. 109 Anm.: As ettie is conceded to have known parts of the gallicized Guevara bezieht sich wol auf die Ergebnisse der Untersuchung seines Freundes Spingorn, die hoffentlich bald veröffentlicht wird.

Als vierter Träger spanischen Einflusses erscheint in England der Schelm, Mendoza's „Lazarillo de Tormes", übersetzt von David Rowland 1576, oder wahrscheinlicher bereits 1568. Ueber die Beziehungen zwischen Mendoza und Nash äussert sich Underhill sehr vorsichtig: Mendoza may not have influenced Nash directly in his „Jack Wilton", a work more pretentious than any of its predecessors, but it is not to be thought that the vogue of „Lazarillo" did not at least prepare the way for its English kin, and by its fame assist materially in their success (p. 370f.). Auch auf diesem Gebiet ist noch Raum für eine exaktere Forschung, und es ist deshalb mit Freuden zu begrüssen, dass ein jüngerer Forscher, W. Kollmann, der Verfasser der Abhandlung „Nash's „Unfortunate Traveller" und Head's „English Rogue", die beiden Hauptvertreter des englischen Schelmenromans" (Anglia XXII 81ff.), die Absicht ausgesprochen hat, uns „eine vollständige Geschichte des englischen Schelmenromans mit besonderer Berücksichtigung auch der Uebersetzungen in ihrem Verhältnis zu den fremden Originalen" zu geben. Freilich besteht die Möglichkeit, dass der amerikanische Litterarhistoriker Frank Wadleigh Chandler mit seinem Werke „Romances of Roguery: An Episode in the History of the Novel. In 2 Parts", wovon der erste Teil: The Picaresque Novel in Spain bereits in der Columbia-Series veröffentlicht zu sein scheint, dem deutschen Collegen zuvorkommen wird.

Zu dem spanischen Schelm gesellen sich in der fünften Gruppe die fantastischen Gestalten der spanischen Ritter-Romane. Schon 1568 waren Teile, vermutlich eine Art von Auszug, des berühmten Amadis-Romans des Montalvo in England gedruckt worden: „The Treasurie of Amadis of Fraunce", von Thomas Paynel aus dem Französischen übersetzt. Diese Veröffentlichung blieb zunächst vereinzelt, zu weiter Verbreitung gelangten die spanischen Werke dieser Gattung erst im letzten Viertel des Jahrhunderts. Eine Uebersetzerin eröffnet den Reigen: 1579 erschien ein Teil eines der abenteuerlichsten Romane, ein Teil des „Espejo de príncipes y caballeros", übersetzt von Margaret Tiler, unter dem Titel „The Mirrour of princely deedes and knighthood." Das Unterhaltungsbedürfnis des Bürgertums fand in diesen Erzählungen die zusagendste Befriedigung, die Arbeit der Mrs. Tiler gefiel sehr vielen Lesern, bald folgten ihr männliche Uebersetzer, unter welchen sich Anthony Munday durch rastlosen Fleiss hervortat — gegen das Ende des Jahrhunderts hatten die fremden, an Verwicklungen reicheren Ritterromane die einheimischen Heldengeschichten von König Arthur und Sir Bevis und Sir Guy ganz in den Hintergrund gedrängt: At the close of the century the books of chivalry apparently supplanted to a great extent the native and Gallic Arthurian Romances, bemerkt Underhill (p. 45) sehr richtig. Er selbst ist, der Anlage seines Buches entsprechend, ganz am Rande dieses romantischen Chaos geblieben, aber es wäre doch zu wünschen, dass ein mutiger Forscher bald auch in dieses Wirrsal eindringen und uns mitteilen möchte, wie die englischen Uebersetzer den

fremden Stoff behandelt, was sie aufgenommen und was sie weggelassen haben. Glückliche Funde, die Aufdeckung verborgener Quellen, sind auf diesem noch wenig durchforschtem Felde nicht ausgeschlossen (vgl. z. B. Archiv C p. 23 ff.).

Das englische Drama kommt erst nach dem Ablauf der Tudor-Aera unter den Einfluss der spanischen Litteratur, im 16. Jahrhundert konnte Underhill nur auf das bekannte Celestina-Enterlude verweisen. Das ist nicht überraschend — wirklich überraschend aber war mir das vollkommen negative Ergebnis der Underhill'schen Forschung betreffs der spanischen Lyrik: A careful comparison of the poetical works of Wyatt and Surrey, the „Paradise of dainty devices", the „Gorgeous Gallery of gallant inventions", the „Phoenix nest", „England's Helicon", and „Davidson's poetical rhapsody", the poems of Gascoigne, Turberville, and other of the earlier Elizabethan lyricists, with those of Garcilaso, Boscan, Gutierre de Cetina, Cristóbal de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Santillana, and other Castilian poets of the fifteenth and sixteen centuries, reveals no direct relationship between the English and Spanish schools, except in the case of the songs from the „Diana" of Montemayor, translated by Sidney and Yong (p. 40 f. Anm.; vgl. noch pp. 240 ff., 267). Das ist mir eine Ueberraschung, ich hatte beim Studium der englischen Petrarchisten, namentlich der Gedichte des mit Spanien bekannten Sir Thomas Wyatt, öfters die Empfindung, als ob neben den bekannten italienischen und französischen Strömungen noch ein fremdartigerer Einfluss wirksam gewesen sein müsste.

Sehr häufig hat auf allen Gebieten der Uebersetzungslitteratur der Franzose zwischen dem Spanier und dem Engländer vermittelt, eine Tatsache, die auch bei englischen Versionen italienischer Werke so oft festzustellen ist. Eine grosse Anzahl der spanischen Bücher ist von den Engländern nicht unmittelbar aus dem Spanischen, sondern nach französischen Versionen angefertigt. Viel seltener ist der Verbindungsfaden durch das italienische Schrifttum gelaufen. Dass Lodge für seine Erzählung der Schicksale eines spanischen Königs: Howe Kinge Rodorigo lost his kingdome (p. 353) in der Tat aus einer italienischen Quelle geschöpft hat, hätte Underhill in Qu. F. LXX p. 68 ff. bestätigt gefunden, wo die italienische Quelle nachgewiesen ist.

Underhill hat seine Aufgabe in erster Linie als Historiker aufgestellt und durchgeführt. Der historische Hintergrund, die dynastischen und kommerziellen Beziehungen der beiden Nationen, ihre Berührungspunkte, die oft zu Reibungs- und Abstossungspunkten wurden, sind beleuchtet — eine besonders dankenswerte Zugabe ist in dieser Hinsicht auch das Verzeichnis der englischen Flugschriften, die sich mit spanischen Dingen beschäftigten: A Brief Bibliography of Occasional Literature relating to Spain, Printed in the England of the Tudors (p. 409 ff.) — fliegende Blätter, deren Inhalt meist auf den Ton des Pagenliedes in dem Lustspiel „The Returne from Parnassus" gestimmt ist:

And are not the Spaniards knaves
To put us to this paine?
They woulde have conquered Englande once,
But now we'le conquer Spaine.

(Akt II v. 850 ff.).

Eingehend hat sich Underhill mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise und bis zu welchem Grade die einzelnen Uebersetzer mit Spanien vertraut waren, die Centren des spanischen Einflusses im englischen Leben hat er zu ermitteln gesucht. Ueber das Wesen und den Wert der einzelnen Uebersetzungen hingegen hat er sich, wie bereits gesagt, nur selten geäussert, hier kann noch manche erspriessliche Ergänzungsarbeit geleistet werden. Hin und wieder hätte sein Buch etwas knapper und fester zusammengefasst werden dürfen, namentlich im zweiten und zehnten Kapitel hat sich der Verfasser oft wiederholt.

Es ist keine leichte Aufgabe, die Litteratur eines ganzes Jahrhunderts nach einer bestimmten Erscheinung zu durchforschen. Underhill kann sich sagen, dass er dieser Aufgabe innerhalb der Grenzen, die er sich mit Absicht gesteckt hat, in vorzüglicher Weise genügt hat. Sein Werk wird für lange Zeit die Grundlage jeder weiteren Forschung auf diesem Gebiete bleiben. [1])

Strassburg i. E. Emil Koeppel.

KILLIS CAMPBELL: A Study of the Romance of the Seven Sages with special Reference to the Middle English Versions. Baltimore 1898. III u. 109 S. 8°. (Johns Hopkins Diss. 1898).

ANT. JOH. BOTERMANS: Die Hystorie van die Seven Wijse Mannen van Romen. Haarlem 1898. VIII u. 231 S. 8° (Utrecht Diss. 1898).

Die Geschichte von den Sieben Weisen hat in den letzten Jahrzehnten vielfach das Interesse der gelehrten Welt auf sich gezogen (vgl. Bd. V S. 1 f. dieser Zeitschrift). Im Jahre 1898 sind über dies Thema zwei Dissertationen erschienen, von einem Amerikaner und einem Holländer geschrieben, von jedem ohne Wissen der Arbeit des anderen. Da beide Gelehrte ihren Haupt-Forschungen einen allgemeineren Litteraturüberblick voraus gehen lassen, so wird es zweckmässig sein, sie hier zu besprechen. Beide Forscher werfen sich hauptsächlich auf die Versionen in ihrer Muttersprache. Da seit der berühmten Studie „Deux Rédactions" von Gaston Paris im Jahre 1876 die romanischen Formen des weitverbreiteten Volksbuches nicht mehr eingehender betrachtet wurden, so mögen die zwei Monographien von dieser Seite hier besonders berücksichtigt werden.

[1]) Vgl. ausserdem neuerdings einen von Underhill noch nicht citierten Aufsatz L. Wiener's „Spanish Studies in England in the 16th and 17th centuries", Modern Quarterly of Language and Literature Nr. 5 (1899).

Campbell hat es fertiggebracht auf wenigen Seiten einen recht klaren Überblick zu geben, wogegen die Leistungen von Botermans in dieser Richtung kraftloser, obwohl origineller zu sein scheinen. Da beide ungefähr denselben Autoritäten gefolgt sind, ist wenig Unterschied in ihren Hauptresultaten merkbar, jedoch wird eine gutausgeführte Tabelle der orientalischen Versionen wie Botermans S. 14 sie giebt, bei Campbell sehr vermisst.

Campbell hat sich besonders bemüht alle Handschriften möglichst klar anzuzeigen, Botermans mehr die Incunabeldrucke, von denen er auch lange Listen giebt. Campbell begnügt sich mit einer möglichst knappen Aufzählung der vielen Versionen in den verschiedenen Sprachen, wogegen Botermans sich besonders auf diese Aufzählung wirft. Deshalb wird es am Besten sein diese sich ziemlich gut ergänzenden Werke eins nach dem anderen prüfend durchzugehen: Campell für Handschriften; Botermans für Versionen und Incunabeldrucke, und sie beide dabei möglichst zu ergänzen.

Griechische Handschriften werden von Campbell nicht erwähnt, jedoch mag man sie bei H. L. D. Ward,“ Catalogue of Romances, Bd. II, S. 190—199, nachschlagen, der von zwei Pariser, einer Münchener, einer Dresdener, einer Londoner und einer Moskauer Handschrift spricht.

Von lateinischen Handschriften des „Dolopathos“ kennt Botermans nur drei, Campbell aber deren sechs. Die drei lateinischen Handschriften der „Versio Italica“ scheint Botermans gar nicht zu kennen, und von einem lateinischen (auch deutschen) Auszuge sagt er einfach, S. 32: „Ook komt de Historia voor in vele hss. der Gesta Romanorum.“ Campbell hat dieses letztere nicht erwähnt, obwohl er S. 24, Fn. 3, Oesterley's Ausgabe angiebt. Ausser den drei Handschriften die Oesterley, S. 85, 89 und 100, kennt, weiss Murko, „Die Geschichte von den sieben Weisen bei den Slaven,“ (Ztschr. V, 1) noch von drei weiteren.

Bei den französischen Handschriften scheint die Lage recht verwickelt zu sein. Botermans giebt einfach vierundzwanzig Handschriften und den „Dolopathos“ an und versucht nicht Prosa und Vers zu unterscheiden. Campbell berichtet im Ganzen von achtundvierzig Handschriften, und sucht sie so gut wie möglich zu charakterisieren. Das gegenseitige Verhältnis dieser vielen französischen meistens in Prosa geschriebenen Handschriften zu bestimmen, wird noch mancher Arbeit bedürfen, und wahrscheinlich auch lange auf sich warten lassen, obwohl Gaston Paris schon viel in dieser Beziehung getan hat.

Wenden wir uns jetzt zu den Versionen selbst. Unter den lateinischen Versionen hätte Botermans die „Summa Recreatorum“ anführen sollen, die Campbell S. 26 (nach Mussafia) angiebt. Desgleichen die provenzalische kurzgefasste Version in den „Leys d' Amor“, die von Gaston Paris in „Romania“, Bd. VI, S. 300, abgedruckt ist. Campbell, S. 31, hat diese Version auch vernachlässigt. So fehlt auch in beiden Werken die

[1]) 1. Syrku, „Žurnal ministerstva narodnago prosvêščenija“ 1880, Oct. 670.
[2]) Murko, „Gesch. v. d. Sieben Weisen bei den Slaven,“ S. 4, Fn. 2.

rumänische Version, die schon mehrfach in den Litteraturwerken erwähnt worden ist[1]). Nach dem „Brit. Mus. Cat. Printed Books", s. v. Rome, Sp. 387, giebt es eine „Libro de los Siete Sabios de Roma"; Novella traducida de Latin (de un libro llamado Scala Coeli) en Romance por Diego de Cañizares. Sociedad Bibliófilos Españoles, „Opúsculos Literarios de los siglos XIV á XVI. Madrid, 1892. 8°. Ob diese Angabe auch richtig sei, kann ich nicht sagen, da ich das Buch selbst nicht gesehen habe, und auch Campbell und Botermans nichts davon sagen[2]). Desgleichen eine daselbst angezeigte Version: „Libro de los Siete Sabios de Roma" (transladet by P. Hurtado de la Vera). G. L. Barcelona: F. Trinrer, 1583. 4°. (G. 10194.

Fassen wir jetzt die Incunabellisten von Botermans näher ins Auge. Murko, „Beiträge Hist. Septem Sap.", S. 15—16, beschreibt fünf Ausgaben der deutschen „Historia" die in Goedekes Grundriss, I. Bd., II. Ausg., S. 349—351, fehlen. Botermans führt, Goedeke ergänzend, drei weitere Ausgaben an, die auch schon in dem „Brit Mus. Cat. Printed Books", s. v. Rome, Sp. 386, zu lesen waren. Das Brit. Mus. besitzt auch Exemplare von Goedekes Nr. 2 (C. 39. h. 13), Nr. 4 (837. l. 26), Nr. 10 (12403. b. 2), und Nr. 23 (12410. f. 24). Die von Botermans erwähnten Ausgaben sind da zu finden sub 12403. aaa. 22, 12411. a. 9, und 12410. bb. 24. (2.). Die Version in den „Gesta Romanorum„ kommt auch vor, wie Murko berichtet, in dem ältesten deutschen Druck, Augsburg, 1489. Vgl. auch Goedeke, S. 352 und neuerdings Katona in dieser Zeitschrift XIII, 472 f.

S. 35 hätte Botermans wohl auch angeben können: „Il Libro dei Sette Savi di Roma", tratto da un codice del secolo xiv. per cura di A. Capelli. Bologna, 1865. 8°. „Scelta di Curiosità Letterarie", disp. 64. Desgleichen das französische: „Histoire pitoyable dv Prince Erastus Traduite d' Italien, etc." A Paris, Par Robert le Magnier, 1570. 364 Bl. 12°., wenn man die Angaben des „Verzeichniss der Manuscripte und Incunabeln der Vadianischen Bibliothek in St. Gallen", St. Gallen, 1864, S. 242, als richtig annehmen kann. Die Ausgabe dieses Romans die Botermans anführt, soll zwei Jahr später gedruckt worden sein.

S. 39 hätte Botermans wohl für den französischen „Dolopathos" angeben können: Amaury Duval, „Dolopathos, ou le Roman des Sept Sages, traduit du Latin en Vers Français, par Herbers, et, dans le même temps, par un autre Trouvère Anonyme", in „Hist. Litt. de la France", XIX. Bd. (1838), S. 809—825. Duval spricht, S. 812, Fn. 1, von einer scheinbar lateinischen Handschrift der „Historia", die in Goldstadt (=Ingolstadt?) von einem Herausgeber des Petronius (Anno 1610, S. 690) gesehen worden sein soll.

Es mag hier auch angegeben werden, dass in dem „Grundriss der romanischen Philologie" bis dahin von den „Sieben Weisen Meistern"

---

[1]) Gaster, „Grund. d. roman. Phil.", II. Bd., III. Abt., S. 338 und 384.

[2]) Gottfried Baist, „Grund. d. roman. Phil.", II. Bd., II. Abt., S. 435, Fn. 3, berichtet dasselbe.

gesprochen worden ist wie folgt: Band II, Abt. I, S. 321 (lateinisch), S. 605—610 (französisch); Abt. II, S. 207—208 (portugiesisch), S. 413—414 und 435, Fn. 3 (spanisch); Abt. III, S. 39 (italienisch), S. 338 und 384 (rumänisch). Die französischen Versionen sind auch neuerdings von Petit de Julleville, „Hist. de la Langue et de la Litt. franç.“, I. Bd., S. 329—331, behandelt worden.

Lücken und Fehler verschiedener Art sind in beiden Monographien zu verzeichnen. Von beiden Autoren ist eine wichtige Stelle bei Crusius, „Babrii Fabulæ Æsopeæ“, Lipsiæ, 1897, S. XXI—XXII, übersehen worden. Diese Stelle ist von grosser Wichtigkeit für die früheste Geschichte des Volksbuches in Europa, da sie von einem berühmten Gelehrten herrührt, dem der Babrius ein Lebensstudium gewesen ist, und der das gegenseitige Verhältniss zwischen seinem Autor und dem „Syntipas“ sorgfältig untersucht hat. Seine Resultate sind kurzgefasst wie folgt: Ein gewisser Pseudo-Syntibas Byzantinus, ein Syrier, hat den griechischen Text in seine Muttersprache übersetzt, wobei er manche Fehler durch unzureichende Kenntniss des Griechischen gemacht hat. Der Titel, die Motive und der Wortschatz des syrischen Textes stehen offenbar unter starkem griechischen Einfluss. Der spätbyzantinischer Autor selbst war bekannt mit verschiedenen griechischen Autoren, darunter dem Babrius (in zweiter Reihe) und anderen Dichtern äsopischer Fabeln, und ist beeinflusst durch christliche Dogmen.

Dagegen meint Campbell, S. 9, wie folgt: „The Greek Syntipas is, in interest and importance, second only to the Hebrew text. As compared with its Syriac original, it is much more full and ornate, — an almost unfailing characteristic of a later text“; und auch Botermans S. 12 sagt: „Zoo ontstond dan, waarschijnlijk op boven beschreven wijze, in de X Eeuw een Syrische bewerking, waaruit een eeuw later de Grieksche, die de geschiedenis overbracht op Gyrus zoon.“

Wenn dem so ist, so muss des Michael Andreopulos gewöhnlich angenommene Autorschaft, entweder eine Fälschung sein oder eine Rückübersetzung.

S. 16, Fn. 1, hätte Campbell lieber die zweite Ausgabe von Bédier, „Les Fabliaux“, 1895, citieren sollen, obwohl an der angegebenen Stelle der Autor nur bedeutungslose Veränderungen gemacht hat. Die auf S. 44 von Campbell gegebene Tabelle hätte wohl klarer aufgestellt werden können, und dabei mag erwähnt sein, dass sein Werk an Tabellen gar zu mangelhaft erscheint, wodurch es einen Teil seiner sonstigen Klarheit eingebüsst hat.

Zu den ersten zwanzig Seiten von Botermans Dissertation mag man bemerken, dass ein bestimmter Abschluss der Frage nach Einführung des Romans in die europäischen Litteraturen wohl nicht zu gewinnen ist bis die Verwandschaft zwischen den ältesten Handschriften in den verschiedenen Sprachen gründlich untersucht sein wird. Bis jetzt ist noch nicht einmal eine systematische Liste dieser Handschriften festgestellt, was für die lateinischen besonders nötig wäre, wie Buchner schon längst hervorgehoben hat.

Bei den französischen Versionen, die Botermans S. 33 aufzählt, mag erwähnt werden, dass schon Petrus Burmannus in seiner Ausgabe des Petronius im Jahre 1709 von den „Sept Sages“ spricht, indem er Referate für die „Matrona Ephesia“ angiebt.

Von Druckfehlern seien die folgenden bemerkt: Campbell, S. 13, 12, ein Komma nach „apparently“; S. 24, Fn. 2, „Catalogue“; S. 30, Fn. 2, „Les mss. françois — — —“; S. 32, Fn. 5, „Mss. lat. et fr. ajoutés aux fonds — —“; S. 47, 12, „(In A she swears by St. John — — —)“; und S. 53, 19, „deman-dèrent“; — Botermans, S. 35, 8, „Scelta die curiosità letterarie“; und S. 36 steht „Proza“ ohne Unterstützung.

Baltimore. Georg C. Keidel.

CHRISTIAN WAAS: Die Quellen der Beispiele Boners. Inagural-Dissertation zur Erlangnng der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Giessen vorgelegt. 1897. Dortmund. Druck von Fr. Wilhelm Ruhfus. 78 S. 8°.

Üeber diese durch Fleiss und Umsicht ausgezeichnete Promotionsschrift, die auch an hübschen lehrreichen Ergebnissen reich ist, würde ich nicht berichtet haben, wofern irgend eine sachkundigere Feder deren Verdienst hervorzuheben Gelegenheit genommen hätte. Nun aber scheint, wenigstens soweit ich die Fachorgane überblicke, Niemand das Bedürfnis dazu gefühlt zu haben, und so sehe ich denn darüber hinweg, dass ich vom Verfasser bei seinen einschlägigen Studien und bei der vorschreitenden Ausarbeitung zu Rate gezogen und dafür am Ende seiner vita Dank geerntet habe. Zumal den Lesern dieser Zeitschrift möchte ich den Inhalt dieser germanistisch wie vergleichend-litterarhistorisch, fesselnden Auseinandersetzungen empfehlen. Gerade. weil ich aus diesen Bogen viel gelernt habe, kümmere ich mich nicht um den etwaigen Vorwurf, ich sei Partei; jetzt bedauere ich nicht, dem erkundigenden Anfänger blutwenig mitgeteilt zu haben (weil ich eben nichts weiter darüber wusste); denn dadurch kam ich in die Lage, seine Art und Unterlage nach keiner Hinsicht zu beeinflussen und nunmehr viel und anziehend Neues zu erfahren. [1])

[1]) Meine Besprechung lässt sich absichtlich auf allgemeine oder besondere Fragen der Waas'schen förderlichen Promotionsschrift nicht ein. Dinge der letzteren Art muss ja ohnehin der Specialinteressent in den prägnanten, auch durch verschiedenartigen Druck schon verdeutlichten Ausführungen der Abhandlung (die leider kaum im Buchhandel erlangbar) nachlesen. Seine Ansichten über die stoffgeschichtlichen Probleme, auch die der engeren Fabelkunde, hat der Referent näher auseinandergesetzt: in dieser Ztschr. VII 484 ff. (anlässlich M. Ewert's Dissertation „Über die Fabel der Rabe und der Fuchs“), wo S. 488 zu Boner, und auch Waas zu berichtigen, „Conde Lucanor“ verglichen sei; ebenfalls hier IX,251 ff. innerhalb der eingehenden Anzeige von Reinh. Köhlers „Aufsätzen über Märchen und Volkslieder“; sodann Engl. Stud. XX 110 ff. bei Gelegenheit von O. Rohde's Schrift über die Erzählung vom Einsiedler und Engel i. d. Exempel-Litteratur.

„Der Edelstein“, diese wirklich vorzügliche exempla-Sammlung des Predigermönchs Ulrich Boner, ist seit längerem in stofflichem Betracht Gegenstand gründlichen Forschens gewesen, namentlich durch Reinh. Gottschick in fünf auf einander folgenden Arbeiten. Und auch durch, übrigens, meistens ungünstige Modernisierungen ist das Werk unserer Teilnahme nahe geführt worden. Waas hielt zufolge der umfänglichen nach Gottschick'schen Funde, Materialpublikationen und Erörterungen für nötig, die bisherigen Ergebnisse nachzuprüfen, zu ergänzen, endlich eine Übersicht des Gewinns zu liefern. Eine sorgsam ausgewählte Menge von Hilfsmitteln und Vorarbeiten hat er benutzt: ich vermisse ausser den Argumenten und nutzbaren Parallelnotizen bei W. Menzel, Gesch. d. dtsch. Dchtg. I 376—78 (u. passim), von selbsständigen Sonder-Veröffentlichungen die „Wissenschaftliche Beilage zum Programm der Viktoria-Schule. Ostern 1885, Berlin“ (R. Gärtners Verlagsbuchhandlung) von R. Rodenwaldt, „Die Fabel in der deutschen Spruchdichtung des XII. und XIII. Jahrhunders“, wo für die inländischen Vorläufer Boner's die Ausgangspunkte der Betrachtung zusammengestellt sind (zum „Freidank' sind seitdem Herm. Paul's 1899 abgeschlossene Untersuchungen, zu Stolle Wolfg. Seydel's Leipziger Dissertation heranzuziehen). Auch insofern hätte diese Programmarbeit Waas in seinem Gange gestärkt, als für Boner scheinbar dieselben Hauptvorlagen in Betracht kommen, wie für die acht mittelhochdeutschen Vertreter bei Rodenwaldt, nämlich der sog. Romulus oder Anonymus Neveleti und Avian. Uebrigens hat Rodenwaldt S. 5 auch innerhalb des Rahmens eines Ueberblicks über die Quellenforschung zur ältern deutschen Fabelpoesie vermerkt, wieweit Gottschick's Nachweise für Boner über Lessing hinausgingen, ausserdem eine Anzahl von kommentierten Ausgaben einschlägiger Litteraturwerke und Untersuchungen erwähnt, die leider Waas entgangen zu sein scheinen, voran W. Seelmanns Abdruck der 102 niederdeutschen Fabeln des sogenannten Gerhard von Minden (1878). Genug davon! Hören wir, was Waas uns bietet an Neuem und Fertigem.

Unter ehrlicher Anerkennung der sichern Schlüsse Lessing's und des ihn beifällig kontrollierenden Gottschick bespricht Waas in seinem — leider die vorhandene innere und äussere Übersichtlichkeit nicht in einem nötigen Register widerspiegelnden — Büchlein Boner's Quellen, eine belegte Antwort auf die Frage „Was sagt Boner selber über seine Quellen?“ vorausschickend: die Äsopgruppe, die Aviangruppe, die der übrigen Beispiele, Anspielungen auf andere Erzählungen. Die ersteren beiden Abschnitte finde ich sehr lichtvoll, und sie liefern eine Fülle von Aufklärung weit über den nächstliegenden Zweck hinaus. Was wir hier über die bekannten lateinischen Äsope des Mittelalters, deren keiner der „Ysôpus“ Boners sein kann, den vielumstrittenen Anonymus des Nevelet, der vermutlich mit der eben genannten Bezeichnung gemeinten Vorlage, erfahren, belehrt auch über zweifelhafte Punkte der Erkenntnis dieser internationalen Litteraturgattung, und auf dieser Grundlage einer gründlichen Einsichtnahme in die Vorläufer und Vorarbeiter Boner's sieht man Waas

gemessen, Schritt vor Schritt die Boner'sche Gestalt der vielgewanderten Geschichtchen unter die Lupe nehmen.

Für die Äsop- und Avianfabeln des Dichters stehen schon seit Lessing, der für unsern fabulierenden Berner Predigermönch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine besondere Schwäche besass und kein andres Mal so energisch wie hier seiner litterarisch-folkloristischen Lust gefrönt hat, der Anonymus Nevelati und Avian selbst als unmittelbare Quellen fest. Léopold Hervieux' verschieden kritisierte, als Faktum aber ebenso bewunderns- wie dankenswerte drei Bände, in denen „Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge" in erdrückender Kolonne aufmarschieren, liefern gegenüber diesen beiden unbestreitbaren Fundamenten wenig Ausbeute, und wie die Sache bezüglich der stofflichen Verästelungen sowie Hervieux' Manier nun einmal liegt, dürfte uns auch dessen später als Waas erschienene „Notice sur les fables latines d'origine indienne" (Paris, Firmin-Didot et Cie. 82 S.) nicht weiter weisen. Die novellistischen Stücke Boner's ziehen den Leser wie den Forscher stärker an, und letzterer kann, indem er die Schleichwege verfolgt, wo sie gemodelt wurden, Scharf- und Spürsinn reichlich aufwenden. Bruno Herlet hat gute Parallelen zur Ableitung dieser Stoffe veröffentlicht, in seiner Erlanger Dissertation (1889) „Studien über die sogenannten Yzopets", abgedruckt in Vollmöller's „Romanischen Forschungen" IV (1891), S. 219, sowie dem Bamberger Gymnasialprogramm (1892) „Beiträge zur Geschichte der äsopischen Fabel im Mittelalter." Diese sowie die anderwärts verstreuten kleinen Notizen fanden bei Waas gebührende Verwendung. Desgleichen das an sich gar reiche, im besondern aber wenig ergiebige Material, wie es die neueren Ausgaben der bekannten mittellateinischen und französischen, auch italienischen und deutschen ‚Exempla'-Encyklopädien bieten, die Leistungen Oesterley's, P. Meyers, Cranes, Lecoy de la Marches, Hertzsteins u. a.[1]) verarbeiten. In seinem Abschnitte C stellt nun unser Doktorand mit guter Umschau und Belesenheit das Meiste zusammen. Da die Fülle rück- und vorschauender Daten über Pendants, Vorlagen und Nachbildungen in Heinr. Kurz' Ausgabe (1862) des Boner nächststehenden jüngern Unternehmens, Burkard Waldis' „Esopus", scheint von Waas leider ebenso vernachlässigt zu sein wie W. Kaweraus Waldis-Artikel (Allg. Dtsch. Biogr.) und andres was da ferner dran hängt, auch verstreute mannigfache Glossen seines gelegentlichen Förderers Joh. Bolte zur Fabellitteratur des 15.—17. Jahrhunderts. Dafür giebt Waas „die Quellen der übrigen Beispiele", streng genommen deren Seitenstücke und Nachahmungen, nämlich der nicht im Anonymus Neveleti oder bei Avian belegbaren dreiundzwanzig; er brachte immerhin für diese eine ganz erkleckliche Summe von Variationen im ganzen, wesentlich aber in Einzelzügen zusammen, freilich bei

[1]) Es sei verwiesen auf mein ausführliches Referat über Crane's Ausgabe Jacques' de Vitry im „Litter. Centralbl." 1892, Sp. 187—192, u. meine Anzeige von Hertzstein's Erstdruck des „Tractatus de diversis historiis Romanorum" ebd. 1893, Sp. 956 f, (zu letzterem auch meine Notiz in Vollmöller's „Kritisch. Jahresbericht über die Fortschritte der roman. Philologie" IV, II 444, 11).

ausgedehnterer Ähnlichkeit ausnahmelos von nach-Boner'schen. Die Darlegungder charakteristischen Motive in diesem, liebevoller Sorgfalt entstammenden längsten Kapitel zeichnet sich durch dieselbe Übersichtlichkeit aus wie die voraufgehenden, die teils wiederholen teils die Abhängigkeit nebst ihrem Grade endgiltig feststellen: daher können weiter Forschende auf den Waas'schen sichern Fundamenten fussen, bezw. mit seinen abgebrochenen Steinen weiterbauen. Voll steckt das Büchlein von vergleichenden Andeutungen zur Geschichte der litterarischen Kleinmünze des Mittelalters. Drum begrüssen wir es auch warm an dieser Stelle.

Aschaffenburg. Ludwig Fränkel.

Kurze Anzeigen.

Ludwig P. Betz, der an dieser Stelle schon über deutsch-französische und deutsch-amerikanische Litteraturbeziehungen berichtet hat, veröffentlicht soeben unter der bescheidenen Bezeichnung „une première tentative“ den ersten Teil („Introduction“) eines ungemein wichtigen Werkes: „La Littérature Comparée. Essai bibliographique“ Strassburg bei K. J. Trübner 1900 XXIV, 123 S. 8°. Mk. 4. Der Züricher Dozent hat sein Vorwort französisch geschrieben, weil die erste Probe seiner Arbeit in der „Revue de Philologie Francaise et de Littérature“ erschienen war. Warum nennt sich aber der deutsche Verleger Trübner Editeur und schreibt den guten alten Namen des deutschen Strassburg „Strasbourg“? Welchen Anteil Deutschland schon durch Herder und Goethe, den Schöpfer des Wortes „Weltlitteratur“, an den von Betz so verdienstlich geförderten Studien hat, ist von Josef Texte in seiner hübschen Einleitung betont worden. Betz' Arbeit verzeichnet in 13 Kapiteln in chronologischer Anordnung zuerst die theoretischen Arbeiten über vergleichende Litteraturgeschichte und jene über allgemeine Beziehungen der alten europäischen Kulturländer, um dann die Beziehungen Frankreichs zu Deutschland und England, Deutschlands zu England bibliographisch anzureihen. Kap. 6—9 behandeln Italien, wo die Dantestudien den Mittelpunkt für das Verhältnis zur Weltlitteratur bilden, Spanien und Portugal, die nordischen und slavischen Litteraturen in ihren auswärtigen Beziehungen. Kap. 10 giebt eine Übersicht der französischen, deutschen, englischen Litteratur zu den kleineren Litteraturen, während das folgende dem Einflusse der provenzalischen Poesie gewidmet ist. Besondere Wichtigkeit gebührt dem 11. Kap.: „Das griechisch-römische Altertum und der Orient in den neueren Litteraturen“, während ein Anhang die Studien über „l'histoire dans la Littérature“ verzeichnet. Zahlreiche Stichproben legen für die Umsicht und Zuverlässigkeit des Verf. günstigstes Zeugnis ab. Indem wir das treffliche bibliographische Hilfsmittel mit Dank in Empfang nehmen, sprechen wir die besten Wünsche für die Fortsetzung von Betz' verdienstlichen Arbeiten auf diesem Gebiete aus. — Im Anschluss an Betz bibliographische Arbeit zur vergleichenden Litteraturgeschichte sei der gefällig ausgestattete „Katalog der Bücher eines deutschen Bibliophilen“ erwähnt. Eduard Grisebach hat durch seine Untersuchung über die Wanderung der Geschichte von der treulosen ephesischen Witwe durch die Weltlitteratur seine umfassenden Kenntnisse auf dem Gebiete vergleichender Litteraturgeschichte in so dankenswerter Weise betätigt, dass einem Kataloge seiner eigenen Bücherei (Leipzig, W. Drugulin 1894. VI, 288 S., Supplement und Namenregister 1895. XLII, 60 S. 8°). von vornherein mit bibliogrophischem Interesse entgegengesehen wird. Die eingestreuten litterarischen und bibliographischen Anmerkungen, die hie und da zu ganzen Exkursen anwachsen, geben aber zugleich nennenswerte Ergänzungen zu Griesebachs früheren litterargeschichtlichen Arbeiten. M. K.

Abhandlungen

Zwei Hauptstücke von der Tragödie.

Von
Walter Bormann.

Denkt an der Bühne Beginn! Wo heute
die Wollust sich breit macht,
Festlich im Tanzschritt zog betend
darüber der Chor. (Martin Greif).

II.[1]) Die tragische Katharsis.

1. Frage nach dem psychologischen Erklärungsgrunde der Tragödie. Die der Entstehung der Tragödie vorausgehenden Völkerstimmungen der Morgenländer und Griechen.

Wie ist es zu erklären, dass die menschliche Fantasie eine besondere Dichtungsart ausbildete, welcher Leiden und Tod das Gepräge geben, und dass wir an Kunstdarstellungen solcher Art Genuss haben? Jener Schaffenstrieb und Genuss woher entspringen sie?

Zur genügenden Beantwortung dieser Fragen, ohne die von einem Verständnis des Tragischen und der Tragödie keine Rede sein kann, möchte nicht am Wenigsten eine Umschau über die Lage der Völker, welche der Entstehung der tragischen Dichtart vorangegangen ist, lehrreiche Gesichtspunkte erstatten. Die Entstehung der Tragödie ist zweifellos ein für die Kultur schwerwiegendes geschichtliches Ereignis und so darf wol auch der kulturgeschichtliche Standpunkt, wenn wir ihre Keime, ihr Werden und Wesen ergründen wollen, nicht aus dem Auge gesetzt werden. Aristoteles hat in den uns erhaltenen Bruchstücken seiner Poetik eine solche Betrachtungsweise nicht angewandt; sie lag ihm, wo ihm die gegebenen Dinge selber noch zu nahe waren, fern.

Versetzen wir uns um Jahrtausende zurück: der Mensch hat noch wenig Kenntnis von dem von ihm bewohnten Planeten, noch wenig ahnt er von der Ordnung und den Systemen des Sternenhimmels. Dennoch strebt er in allem nach Maass und nach Gewicht, dennoch findet er ordnende Satzungen auf der Erde drunten und am Himmel droben, misst Zeit und Raum und bestimmt alles mit der Zahl. Dabei ist es, so einst wie heute, sein unverlierbares Sehnen, Gleichgewicht und Gleichmaass denkend in seinem eigenen Dasein zu finden. Auf den weitgedehnten Gebieten des asiatischen Festlandes drängen sich unabsehbare Völkerscharen; um die Herrschaft über sie ringen Könige und Grosskönige; ein Reich stürzt das andere, Paläste heben sich und sinken

[1]) Vergl. Band XIII, Seite 311 f.

und die Völker bezahlen jeden Sieg mit Opfern an Gut, Blut und Leben. Eine dumpfe Bangigkeit brütet beim Dämmerschein der erst tagenden Wissenschaft über diesen unfreien Völkern innerhalb ihrer bewegten und unsicheren Schicksale. Wenden wir, einem schmalen Landstriche folgend, den Blick zum benachbarten Erdteil in's Reich der Pharaonen, empfangen wir nochmals die sprechendsten Eindrücke einer solchen Stimmung. Sowie der dies natürlich abgeschlossene Land überreich mit Fruchtbarkeit segnende Strom geheimnisvoll aus unentdeckten Quellen flutet, lässt seine Bewohner das Geheimnis des Lebens nimmer los, die bange unergründete Frage des Woher und Wohin. Die Priesterschaften und Geheimlehren Ägyptens, die riesenhaften Pyramiden und die unendlichen Totenstädte, die unverweste Schläfer aus ihren Zellen entlassen, bezeugon es, dass kein andrer Gedanke diess Volk so beherrscht hat wie das Rätsel des Todes und der Fortdauer nach dem Tode, dem man sein Reich durch erhabene Erinnerungsmale und die Bewahrung der leiblichen Gestalt sinnbildlich bestritt. Werfen wir die Blicke von da zu den Küsten Phöniziens und Kleinasiens, so verändert sich um Vieles das Bild. Das Schiff mit allen seinen belebenden und befreienden Sendungen tritt ein in die Menschheitsgeschichte und trägt auf weiter See die Wagenden bis zu den entlegenen Fundorten des Bernsteins im Norden und hinaus über das Kap Afrikas im Süd, wo die Reisenden der Stand der Sonne befremdete. Den Griechen dann, was bedeutete ihnen das Schiff zur Entfesselung aller ihrer Geistesgaben, zur Behauptung aller ihrer Kräfte wider feindliche Eroberungslust! Doch nicht weit von dort, wo die Griechen Kleinasiens ihre Freiheitsrechte sicher stellten, soll es geschehen sein, dass jener unermesslich reiche Tyrann Lydiens darnach geizte, vom Weisesten der Hellenen als der Glücklichste gepriesen zu werden, und hinter den geringsten Sterblichen zurückgesetzt, auf flammendem Holzstoss Solons Wahrheit einsah, dass keiner glücklich sei vor seinem Tode, — welch ein Bild auch diess von der düsteren Stimmung, die jene orientalische Welt färbt in Glück und in Erliegen! Wie eine Hand des vielgliederigen Europas streckt das buchtenreiche Land der Griechen sich aus, um die morgenländische Kultur für das Abendland zu empfangen, wie eine arbeitsame und rege Hand, die das Empfangene zu eigentümlich neuem Besitze wandelt, und zugleich wie eine starke Hand, die ihr Eigen und ihre Freiheit schützt gegen den andringenden Barbarenschwall des asiatischen Despoten. Das Schiff aber ist es gewesen, mittels dessen die Söhne von Hellas alles dies Staunenswürdige vollbrachten als Erntende, als Schaffende, als Erretter ganz Europas. Seine Bedeutung in der griechischen Kultur zeigt genugsam bereits die

Rolle, die es in den Homerischen Gesängen spielt, und Sophokles in jenem Chorliede, das die Wunder der Menschenkraft preist, nennt als Erstes, dass sie „über die dunkle Meerflut das vom Süd umstürmte Schiff" geleite. Doch was immer der Dichter von menchlichen Künsten rühmt, er weiss die Stelle, an der jeglicher Menschenwitz versagt, und düster hallt in seinen Triumph ein kurzer schneidender Nachsatz:

„Vor dem Hades nur
Lernt zu entrinnen er niemals,
Ob er vor Seuchennot sich Flucht erspähte."

Und ähnlich klingt die Stimme von Aeschylus Kassandra:

„Ach! über Menschenlose, die vom Glück bedacht,
Ein Schatten sind zu achten; doch im Ungemach
Sind zu verwischen wie vom feuchten Schwamm die Schrift."

Gerade den Griechen war am Wenigsten düsteres Bangen fremd beim Ueberblicke der Menschengeschicke. In ihrer Epik und in ihrer Lyrik macht es sich Luft in jammervoller Klage, es macht den herrschenden Charakter aus, sobald allgemeine Weltbetrachtungen angestellt werden, und es giebt zweifellos den eigentlich nächsten Anstoss zur Entstehung der dramatisch-tragischen Dichtform. Je heller und sinnenfreudiger der Grieche — wir sagen es hier noch einmal — die Schönheit des Irdischen geistig erfasste, desto furchtbarer und grauenhafter standen vor ihm die Härten und Düsternisse des Lebens mit dem dunklen Schatten des Todes als dem Letzten. „Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte" zog ihr grösster Nationalheld „des Lebens schwere Bahn"; der vor allen Fürsten strahlende Thetissohn härmt sich in Tränen und bitter gekränkt in einem Leben, „das ihm so kurz, so gar nicht lange" beschieden ist. Prometheus muss für die Wohltat, die er den Sterblichen erweist, auf das Entsetzlichste büssen; Oedipus, ein Retter des Volkes, erleidet die grässlichsten Schickungen und, wohin man den Blick wendet, ungestraft geniessen die Edelsten und Trefflichsten nie ihres Ruhmes. Der „Neid der Götter" ist die durch Herodot uns bekannte Vorstellung, die dem Griechen bei Betrachtung der Dinge eigen war. Auf den ragendsten Gipfeln tronen die Olympier in seligem Glück, unberührt von allem Jammer der Tiefe. „Sie schreiten", wie der deutsche Dichter sagt,

„Vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen
Ein leichtes Gewölke."

Nicht wider der Elemente Wüten noch wider die Not der Seuchen schirmen sie den Menschen. Heroen müssen den gefährlichen Kampf bestehen mit kulturfeindlichen Mächten und Apollo selbst ist es, der im Beginne der Ilias mit seinen Geschossen die Pest in das griechische Heer schickt, um seinen Priester zu rächen. So ist und bleibt es immer ein unheimliches Grauen, das, wie über der orientalischen, so über der griechischen Welt lagert, und wir hören die zahlreichen Klagen der Lyriker, die jedem Geborenem wünschen, recht bald durch des Hades Pforten zu entschwinden. Ueber den Göttern noch waltet ein unbegreiflich erbarmungsloses Schicksal, gegen welches sie nicht einmal ihre Lieblinge zu schützen im Stande sind. Gewisslich fehlt es nicht an reinen, hohen Vorstellungen des Götterwaltens, wie Zeus bei Aeschylus als Schirmer des Rechtes fromme Verehrung findet; allein eben dort wird wieder die unbarmherzige, unversöhnbare Gewalt des Göttervaters angerufen, die jeden Mächtigen niederwirft und neben der ein unberühmtes, neidloses Dasein zu fristen das Beste ist. Durch Athena werden die sich an Rache weidenden, unstet schweifenden Erinyen zu den das Recht hütenden Eumeniden mit festem Heiligtum; aber diese lichte Göttin, die alle Guten zu schützen verspricht, erscheint dann wieder bei Sophokles gegen Aias von so niedriger Rachsucht und Schadenfreude beherrscht, dass man deutlich erkennt, wie fern die Griechen noch davon waren, in ihren Gottheiten den unverrückbaren Anhalt alles Guten zu besitzen.

„Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!“ So hebt bei Goethe das Parzenlied Iphigeniens an und aus dem gesamten frühen Altertume blickt uns die Furcht an, eine durchgehende Unsicherheit des Menschen inmitten seiner Schicksalslose. In seinem „Siegesfest“ hat Schiller in der Vergänglichkeit antiker Heldengrösse und Herrlichkeit ein ergreifendes Gemälde ebenderselben Unsicherheit des Menschen entrollt, das merkwürdigste Gegenstück zu seiner früheren restlosen Lobpreisung der alten Welt im wunderherrlichen Hymnus auf die „Götter Griechenlands“. Nachdem da aus der Kette aller Wechselreden die Schwere und Tücke des Schicksals erhellte, folgt zum Schluss der traurige Mahnruf der Seherin, dass „alles irdische Wesen Rauch sei“ und dass man das Heute geniessen möge, weil es kein Morgen mehr gebe!

Diese Furcht, die sich bei der Dunkelheit der Menschenlose in das Gemüt einschleichen und darin einnisten musste, der Grieche ist ihrer Herr geworden durch die Freiheit seiner Statsordnungen, welche voll und harmonisch die Kräfte seines Geistes entband, und durch die

edelste Frucht seiner Geistesfreiheit, die Schönheit. In wunderbaren Göttergestalten bis zum Erhabensten traten alle Mächte des Geistes vor seine bildsame Fantasie und der heilige Schauer des Verehrungswürdigen erlöste ihn von dem Drucke der „Deisidämonie“. Dieses Schauern (*φρίττειν*) ist nach Aristoteles auch die Stimmung, unter der sich in der Tragödie die Furcht der Hörer geltend macht. (S. Poetik Kap. 14.) In dieser Dichtart hat der schönheitsliebende, fantasiereiche Grieche, der schon in der Gestaltung eines Zeus gelernt hatte, das sinnenüberragende Erhabene in die Formen sinnlicher Schönheit zu bannen, der Erhabenheit der menschlichen Psyche in ihrem Streite mit Erde und Sinnenwelt das Gewand voller Schönheit angetan, das Wort hinansteigernd zur Aufnahme der stärksten und tiefsten Seelenbewegungen. Mit solcher Aussprache am Meisten ward er Herr über das Furchtbare im Dunkel des menschlichen Daseins.

2. Die aristotelische Wortbestimmung der Tragödie. Die Katharsis nach der Erklärung von Jakob Bernays.

Vielleicht wird mancher mit einer so kurzen Abmachung eines umfassenden Themas, wie sie diese kulturgeschichtliche Einleitung bot, nicht ganz zufrieden sein. Trotzdem hoffe ich mit den knappen Andeutungen einer solchen Schilderung für das Verständnis von Entstehung und Bedeutung der Tragödie am Richtigsten vorbereitet zu haben. Daneben stelle ich sogleich die Wortbestimmung der Tragödie des Aristoteles mit ihren Vorschriften der Katharsis:

„*Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*“ Wir verdeutschen:

„Es ist also die Tragödie Nachahmung einer würdigernsten und abgeschlossnen ausgedehnteren Handlung mittels verschönerter, verschiedenartig in ihren Teilen angewandter Rede, von Handelnden und nicht durch Berichtgabe, und sie bewerkstelligt durch Mitleid und Furcht die befreiende Entladung von solchen Affektionen“.

Man wird sehen, dass ich bei Uebertragung der letzten Worte mir Auslegung und Ausdruck von Jak. Bernays angeeignet habe. Bei Zusammennahme der Definition muss unwidersprechlich dies klar werden, dass die letzten Worte zur Bestimmung das Wesentlichste, was den Gehalt der tragischen Dichtart angeht, hinzufügen und dass über ihn, wie wertvoll alles das andere zur näheren Erläuterung dieses Hauptsächlichen sei, ohne sie so gut wie nichts gesagt wäre. Dass sie wenigstens für Aristoteles von höchster Wichtigkeit waren, ersieht man

aus mehrfachen Bemerkungen in den uns noch erhaltenen Bruchstücken seiner Poetik. So sagt er, „man dürfe nicht jede Art von Genuss bei der Tragödie suchen, sondern nur die ihr eigentümliche“, als er die Dichter zurechtweist, die mehr auf das Wunderbare als das Furchtbare in der Tragödie ausgehen. Wo er von Erkennungen in der Handlung spricht, lobt er die, welche Furcht oder Mitleid wecken, weil solche Vorgänge als diejenigen feststünden, deren nachahmende Darstellung die Tragödie sei.

Wir sind sicherlich nicht gebunden, die Kunstgesetze des Aristoteles ohne Weiteres als unfehlbar für die griechischen Kunstschöpfungen oder gar für die Kunstwerke aller Zeiten zu übernehmen; doch werden wir, wenn wir die ruhige Klarheit seines Geistes ermessen, in dessen Spiegel das wahre Wesen der Dinge so oft sonder Hülle hineinfällt, bei ihm nichts Leeres und Unfruchtbares, sondern mindestens einen Kern von Belehrung für weiteres Denken erwarten. Ueber seine Lehre von der tragischen Katharsis ist unausgesetzt seit Jahrhunderten von Gelehrten und Kunstforschern nachgedacht worden. Des Zweifels und des Streites ist da kein Ende gewesen und, wenn es erheblich leichter war, sich einige Vorstellungen von seiner Meinung über das Mitleid zu bilden, an welches sich z. B. Lessing und Schiller hauptsächlich hielten, wollte es den Heutigen nicht in den Kopf, was sich denn Aristoteles unter den Wirkungen der Furcht und deren Katharsis für Begriffe gemacht habe. Lessing (siehe Stück 79 der „Hamburger Dramaturgie“) hält es für ausreichend zu einer „vollkommen genauen Erklärung“ nach aristotelischen Begriffen zu sagen, dass „die Tragödie mit einem Wort ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt“, und er glaubt, dass die Furcht vom Philosophen nur deshalb genannt sei, weil sie auch nach dem Ende der Tragödie und nach dem damit erfolgenden Aufhören des Mitleids in uns übrig bleibe, unter der drohenden Aussicht, dass derlei Gefahren auch uns selbst bevorstehen können. Das ist eine rein logische Aushilfe Lessings, die aber vor keiner ästhetischen und psychologischen Prüfung Stand hält, und sonderbar stünde es um Katharsis, wenn nach allem uns die Furcht nach Hause begleitete.

Um zunächst zu ermitteln, was Aristoteles selbst gemeint habe, ist es geboten, seine wichtigsten Erklärungen über Furcht und Mitleid zusammenzustellen. In seiner Rhetorik (Buch II, Kap. 5 und 8) giebt er die genauen Bestimmungen für Beides. „Furcht ist eine Trübsal oder Verwirrung auf Grund der Vorstellung eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Uebels; denn nicht alle Uebel fürchtet man, wie z. B. die Eigenschaften der Ungerechtigkeit oder Trägheit,

sondern nur alle diejenigen, die grosse Trübsale oder Verderben bedeuten, und zwar wenn sie nicht weitab sind, sondern unmittelbar bevorzustehen scheinen. Alle wissen nämlich, dass sie sterben werden; aber weil das nicht nahe liegt, bekümmert es sie nicht." Für die Fortführung der Untersuchung mögen wir die letzten Worte im Gedächtnis behalten.

Auch die Abbildungen von etwas Furchtbarem nennt Aristoteles furchtbar; denn in ihnen kommt das Furchtbare als Gefahr, wie man seine Annäherung bezeichnet, uns nahe. Von Furcht wird alles das umfasst, was nicht nur uns selbst, sondern auch unseren nächsten Angehörigen droht. Wo die Furcht einen hohen Grad erreicht, schliesst sie das Mitleid aus; denn die Entsetzten werden ganz und gar vom eignen Leiden beschlagnahmt.

Gleichwol sind Furcht und Mitleid bei Aristoteles ineinander verschlungene Affekte und seine Wortbestimmung des Mitleids lautet so: „Mitleid ist eine Trübsal bei einem augenscheinlich verderblichen oder schmerzhaften Uebel, das einen Unschuldigen trifft und das man für sich selbst oder für einen seiner Angehörigen erwarten kann, wenn es sogar einem solchen[1]) naht". Das Mitleid also nach aristotelischem Sinne ist nicht dasselbe, was wir auf Grund der christlichen Anschauung als Nächstenliebe und Barmherzigkeit kennen, sondern es hat, wie zu merken, stets einen selbstsüchtigen Trieb. Wegen dieser Beziehung auf die Furcht und unser Selbst fordert Aristoteles, dass der tragische Held sittlich unseres Gleichen sei, d. h. dass er sich weder durch ein Uebermass der Tugend auszeichne noch ein Bösewicht sei, sondern in der Mitte stehe zwischen Beidem, dass er wohl ein grosses Vergehen auf sich geladen habe, aber dennoch, was als Bedingnis des Mitleids besonders eingeschärft wird, unverdient seinen Schicksalswechsel von Glück in Unglück erdulde.

Ueber das, was der Philosoph in der Poetik mit seinen Vorschriften über den Anteil der Furcht besagen wolle, herrscht, wie erwähnt, noch immer Dunkel bei den Erklärern und Jos. Hubert Reinkens hat in seinem eingehenden Buche „Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie" (Wien 1870, W. Braumüller) sogar gemeint, dass man an der Aufhellung dieses Rätsels ein für alle Mal verzweifeln müsse. Trotzdem glaube ich, dass ein solcher Verzicht nicht geboten sei.

Jak. Bernays hat in der oben mitgeteilten Definition der Tragödie *παθήματα* durch „Affektionen" übersetzt und sie von *πάθη* (=„Affekte")

[1]) Lesart: *τούτῳ* statt *τοῦτο* nach Jakob Bernays.

unterschieden, indem er zwar die Gleichbedeutung beider Wörter an manchen Stellen des Aristoteles zugiebt, aber die ursprüngliche Verschiedenheit ihres Sinnes an anderen Stellen und insbesondere an dieser bewahrt glaubt, an der nebeneinander beide Wörter nicht ohne ernste Absicht sich folgen, und wohlbeachtet wissen will. In der Tat kommt alles darauf an, dass wir uns zuvörderst diesen Unterschied klar machen. Wenn der die Tragödie Aufnehmende durch die in jener wirkenden Leidenschaften der Furcht und des Mitleids in seinem Gemüt von Furcht und Mitleid entlastet werden soll, so versteht es sich von selbst, dass nicht einmalige plötzliche Affekte in ihm gemeint sind, die entlastet werden sollen, sondern dass durch die vorüberrauschenden Affekte im Drama dauernde Seelenstimmungen in ihm mit ihrer Anlage für Affekte, d. h. dass „Affektionen" es sind, die befreit werden. Was somit Aristoteles von den Affekten der Furcht und des Mitleids aussagt, passt nicht auch auf diese Affektionen. Wenn es z. B. heisst, dass wir bloss das Nächstbevorstehende fürchten, so kann das für eine allgemeine furchtsame Stimmung, die Affektion einer „Furchtsamkeit", welche durch Vorstellungskraft in jedem Augenblicke die Gefahr sich als nahe vorspiegelt, keine Geltung besitzen und ebenso wenig auf die Affektion des Mitleids als dauernden Zustand das bezogen werden, was über Mitleid als Affekt bei einem konkreten Falle gesagt ist. Vielmehr tritt bei solchen Affektionen an die Stelle der erlebten einzelnen Eindrücke etwas, was die hörende oder lesende Gemeine, die das Stück aufnimmt, insgesamt und immer angeht, der Zug und Hang des allgemein Menschlichen. Die medizinische Auslegung einer Heilung, wie sie in metaphorischer Bedeutung Jak. Bernays den Bestimmungen des Aristoteles über die befreiende Wirkung der Tragödie gab, wird man nach Berücksichtigung aller Gründe unmöglich abweisen können. Am Gewichtigsten sprechen dafür die Belege aus Jamblichos und Proklos, von denen die Sätze des letzteren mit ihren Angriffen gegen die medizinische Auffassung von Katharsis bei Aristoteles uns dieselbe auf das Zweifelloseste bestätigen. Was Spengel und andre, wie später noch H. Baumgart („Deutsche Poetik") dagegen vorbrachten, ist nicht stichhaltig. Vornehmlich hat der Ekel, der sich an die Vorstellung von manchen Arten medizinischer Entladungen knüpft, die Abneigung gegen die Auslegung von Bernays veranlasst. Allein, was gut begründet, müssen wir annehmen, selbst ohne Wohlgefallen. Ausserdem ist es nicht nötig, gerade bei den hässlichsten Vorstellungen solcher medizinischen Erleichterungen zu verweilen, und es wäre, wenn man an die Verrichtungen des Arztes mit Messer und Brennen oder andre Kuren

durch Hautreize u. dgl. denkt, vielleicht sogar möglich, den gezogenen Vergleich zwischen schmerzhaften Entfernungen der dem Körper schädlichen Stoffe und einer mit schmerzlichen Erschütterungen verbundenen Durchreiniguug seelischer Affektionen in eine durchaus geschmackvolle poetische Darstellung zu bringen. Sind denn nicht von jeher Zustände der Seele und des Körpers mit einander verglichen worden? Wol zu merken aber, es handelt sich hier schlechterdings um einen Vergleich und gleichwol nicht um die Metapher eines Dichters, die blos die Fantasie angeht, sondern um die eines Philosophen, die etwas deutlich bestimmen soll und diese Metapher des Aristoteles besagt, dass es sich bei solcher Befreiung von Furcht und Mitleid nicht um eine Art religiöser Entsühnung, wie Plato und später die Neuplatoniker das Kathartische der Kunst betrachteten, sondern kurz und schlicht um einen Vorgang der Gesundung der Seele handle, der analog der Vornahme körperlicher Kuren sich zutrage. Zum ausreichenden Verständnis der Ansicht des Aristoteles können wir kaum umhin, eine Stelle aus der Politik desselben, die seine Anschauungsweise über Künste und noch einmal seine Auffassung von Katharsis auch in Hinsicht auf allerhand Gesänge ausspricht, vollständig nach der Uebersetzung von Jak. Bernays wiederzugeben: „Wir nehmen die Einteilung einiger Philosophen an, welche die Lieder scheiden erstlich in solche, die eine stetige sittliche Stimmung (ethische), zweitens in solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung (praktische), drittens in solche, die Verzückung bewirken (enthusiastische). Nun soll man aber, nach unserer Ansicht, die Musik nicht blos zu Einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken anwenden, erstens als Teil des Jugendunterrichtes' zweitens zu Katharsis — was Katharsis ist, werden wir jetzt nur im Allgemeinen sagen, aber in der Abhandlung über Dichtkunst wieder darauf zurückkommen und bestimmter darüber reden — drittens zur Ergötzung, um sich zu erholen und abzuspannen. So kann man denn alle Harmonieen verwenden, aber nicht alle in derselben Weise, sondern als Teil des Jugendunterrichtes solche, die eine möglichst stetige, sittliche Stimmung bewirken, dagegen zum Anhören eines musikalischen Vortrages anderer solche, die eine bewegte zur Tat angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückung bewirken. Nämlich, der Affekt, welcher in einigen Gemütern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht. Ebenso Verzückung. Es giebt aber Leute, die häufigen Anfällen dieser Gemütsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir an den heiligen Liedern, dass, wenn dergleichen Verzückte Lieder, die

eben das Gemüt berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und befreiende Entladung (Katharsis) erfahren. Dasselbe muss nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affekt disponirt sind, bei allen übrigen Menschen aber, in so weit etwas von diesen Affekten auf eines jeden Teil kommt; für alle muss es irgend eine Katharsis geben und sie unter Lustgefühl erleichtert werden können. In gleicher Weise wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude. Man muss also die gesetzliche Bestimmung treffen, dass diejenigen, welche die Musik für das Theater ausüben, mit solchen kathartischen Harmonieen und Liedern auftreten." (Aristot. Politik VIII, 7). Hieran fügen sich noch ein paar Sätze darüber, dass man auch dem roheren Geschmacke eines niederen Publikums von Arbeitern Rechnung tragen solle, indem man ihnen solche Lieder zum Besten gebe, für deren Genuss ihr Geschmack geartet sei. Diese Auslassungen beweisen, dass Aristoteles, obwohl, wie wir aus obigen Sätzen ersehen, ihm auch eine Kunst rein ethischer Art nicht fremd war, keineswegs alle Kunst von bloss ethischem Gesichtspunkte aus ansah und dass ihm überhaupt, sei es von ethischem, sei es vom ästhetischen Standpunkte, der erreichbare Erfolg einen bedingten Wert besass. Ihm schien trotz der Strenge, mit der er in seiner Poetik alles unkünstlerische Hantiren in der Dichtkunst zurückweist, ausser der Bewahrung des edlen Geschmackes doch auch die dem Augenblicke dienende Austeilung eines gewissermaassen zum Lebenshaushalt gehörigen Vergnügens an jedermann heilsam und gut.

3. Nähere Bestimmungen über die pathologischen Wirkungen der Katharsis.

Die „unschädliche Freude" in den obigen Sätzen des Aristoteles drückt keine Geringschätzung der kathartischen Kunstarten aus, sondern wird, indem sie sich nicht bloss auf die Lieder, sondern, wie ausdrücklich gesagt ist, auch auf „die anderen Mittel der Katharsis" bezieht, mit Wahrscheinlichkeit als Entgegnung auf die Ansicht Platos zu nehmen sein, der in der „Republik" die Tragödie als etwas Schädliches beseitigt wissen will, weil sie mit weinerlichen Stimmungen den Menschen verweichliche. Durch Verweisung des Aristoteles auf seine ausführliche Wortbestimmung der Katharsis in der Poetik ersehen wir, dass der Philosoph jenen Begriff in der Tat in seiner besonderen Weise festgestellt hat; nur ist leider in den uns erhaltenen Auszügen der Poetik

die betreffende Stelle verloren. Bei der pathologischen Auffassung der Katharsis sind, wie Jak. Bernays des Ferneren hervorhebt, als Unterschiede von einer medizinischen Körperbehandlung nur die Umstände zu bemerken, dass die Entladung der Seelenaffektionen, nicht bloss durch einen schmerzhafen Eingriff, wie in der Tragödie die von Mitleid und Furcht, vor sich geht, sondern auch unter Lustgefühlen (μεϑ' ἡδονῆς) geschieht, womit also eine Mischung der Gefühle von Wehe und Lust eintritt, und dass ferner die Heilung und Entladung nur dem Augenblick und der Stunde angehören, aber nichts Dauerndes sind. Ob Bernays mit dieser letzteren Meinung Recht habe, wäre indes gar sehr fraglich; denn die Eindrücke der Kunst bleiben, ob auch nicht stets mit gleicher Frische, in uns bestehen und bewirken in jedem Falle eine fortschreitende Empfänglichkeit und verständnisvolle Anpassung an ihre heilvollen Gaben. Aristoteles selbst hat auch über die Flüchtigkeit der künstlerischen Katharsen kein Wort gesagt, und in keinem Falle meint wol er oder auch nur Bernays, dass mit dem Ende einer Theateraufführung oder des Lesens aller Genuss — der Genuss aber beruht ja hier nach Aristoteles in der kathartischen Wirkung — sogleich verronnen sei. Eine Zeitlang begleitet er den Geniessenden unbedingt und, auf wie lange sich seine Nachhaltigkeit erstrecke, das ist, weil es auch nach ganz denselben Genüssen bei verschiedenen verschieden und sogar bei den nämlichen je nach augenblicklicher Disposition anders sich verhält, unbestimmbar. Sind doch übrigens auch die ärztlichen Ableitungen schädlicher Stoffe, auch wenn sie eine gewisse Dauer bezwecken, selbst ihrer Absicht nach durchaus nicht immer von nachhaltiger Wirkung und bedürfen nicht selten der Wiederholung. Bernays aber hat die Meinung von einer vorübergehenden kathartischen Wirkung der Kunst deshalb Aristoteles beigelegt, weil er es mit der sonstigen Anschauung des Philosophen, der die Affekte nicht vertilgt wissen mag, sondern im Zaum gehalten sie für „Waffen der Tugend“ erachtet, als unverträglich ansieht, wenn die Affektionen gründlich und dauernd beseitigt würden. Als eine eigentliche Beseitigung versteht er nämlich die „erleichternde Entladung solcher Affektionen“, wie er die Worte „κάϑαρσιν τῶν τοιούτων παϑημάτων“ verdeutscht hat. Er fasst sie so auf, dass nicht etwa die Affektionen der Furcht und des Mitleids entlastet werden sollen bei der Entladung, sondern dass sie selbst ganz und gar entladen, ausgestossen werden. In dieser Hinsicht hat ihm, wie ich glaube, Baumgart mit Recht widersprochen. Zu jener ethischen Ansicht des Aristoteles über die Affekte passt eine solche Deutung schlechterdings nicht. Plato hatte die Leidenschaften und alle Kunst-

eisen, welche die Leidenschaften fördern, verbannen wollen; Aristotenles schützt die Leidenschaften und die Künste, die sie in Bewegung setzen, und wie könnte er da solche Kunstwirkungen überhaupt willkommen heissen, welche die Affektionen völlig austreiben? Und wenn wir diese wichtigen Erwägungen ganz bei Seite lassen, ist zu fragen: Ist es denn überhaupt wahr, dass durch die Tragödie die Affektionen von Furcht und Mitleid gänzlich aufgehoben werden, sei es auch nur für die kleinste Weile? Wann wäre dieser Zeitpunkt? Während der Tragödie selbst, wissen wir, sind ja gerade die betreffenden Affekte in voller Bewegung, und meint man etwa, dass sie unmittelbar mit dem Schlusse samt den sie verursachenden Affektionen durchaus zum Schweigen gebracht wären? Niemand kann etwas so Verkehrtes glauben; durch das Austoben von Affekten kann die in uns ruhende Anlage für dieselben, das ist die Gemütsaffektion für sie, zwar beschwichtigt, aber uns niemals genommen werden, selbst nicht für einen Augenblick.

Zu alledem gesellt sich noch ein beachtenswerter Grund. Mit der medizinischen Auslegung der Katharsis durch Bernays stimmt es auf das Schlechteste, dass der Erfolg nicht, wie man erwarten sollte, eine wirkliche Gesundung des inneren Menschen bedeutet, sondern dass im Gegenteil eine momentane Schädigung desselben eintreten müsste, indem schon die Anlage für die Affekte, die doch bei rechter Leitung so viel für die Tugend gelten, in uns gänzlich aufgehoben wäre. Ohne dass wir die rein ethische Auffassung Lessings über die Bedeutung der Tragödie uns zu eigen machen, der jene Meinung des Aristoteles über den Wert der Leidenschaften dazu verwendet, die Wirkung der Tragödie als die Verwandlung unserer Affekte von Furcht und Mitleid in tugendhafte Fertigkeiten zu deuten, müssen wir auch bei der rein pathologischen Auffassung hieran gerade wohl den ärgsten Anstoss nehmen. Eine sprachliche Nötigung aber zu jener Erklärung von Bernays liegt nicht vor. *Καθαίρειν* und *κάθαρσις* heisst Reinigen und Reinigung und in diesem Kompositum wie in den Doppelkompositen von *ἀποκαθαίρω* und *ἀποκάθαρσις* bleibt dieser Sinn der reinigenden Entlastung auch bei medizinischer Anwendung bestehen, so dass der andere Sinn einer gänzlichen Ausstossung schon sprachlich kaum zulässig ist. Es soll somit gesagt werden, dass die in uns allen ruhenden Affektionen von Furcht und Mitleid durch die Tragödie einen woltätigen Ausfluss erfahren, dem die Befreiung unseres erkrankten Körpers von schädlichen Stoffen verglichen wird. Auch das Wort *ἀπέρασις*, das Bernays mit höchst glücklicher Konjektur in den angezogenen Text des Proklos einfügt, bedeutet eine Abschöpfung des Überflüssigen, aber

nicht eine Verschüttung. Ich möchte daher vorschlagen, *κάθαρσις* und *ἀποκάθαρσις* im metaphorischen Sinne einer medizinischen Entlastung etwa mit „Durchreinigung“ oder besser mit „Entreinigung“ zu übersetzen, einer Wortbildung, die ich mir in Übereinstimmung mit den Bildungen von „Entledigen, Entblössen, Entleeren“ gestattet habe, in denen allen die Präposition nicht in einen Gegensatz zu dem angefügten Zeitwort tritt, wie das bei „Entfesseln, Entkleiden, Entfärben, Entschuldigen“ u. s. w. der Fall ist.

4. Die Furcht in der attischen Tragödie.

Zeit aber ist es, der pathologischen Bedeutung, die gerade einer Entreinigung der Furcht neben einer solchen des Mitleids in der Tragödie nach Aristoteles zukommen soll, wieder unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden nach Abschweifen, die zur Klarlegung dieser pathologischen Auffassung und ihrer besonderen Meinungen zuvörderst am Platze waren. Was Aristoteles unter den kathartischen Wirkungen der Furcht, die er zusammen mit denen des Mitleids für die Tragödie mit so entschiedenem Nachdruck wiederholt fordert, gemeint habe, scheint mir in der Hauptsache nicht unverständlich, wenn wir seine einzelnen Vorschriften darüber zusammenhalten mit den uns erhaltenen griechischen Tragödien und mit dem Geisteswesen jener Kulturzeit. Auffallen muss uns bei seinen Angaben über Furcht und Mitleid in der Tragödie gar sehr die starke Hervorkehrung des *φοβερόν, ὀδυνηρόν, οἰκτρόν, δεινόν, φθαρτικόν, ἀνήκεστον* und die Starrheit bestimmter Formeln, welche seine besonderen Weisungen darüber der dichterischen Ausführung vorschreiben. Gewisse Scenen von Glücksumwälzungen, von Erkennungen, von Qual und Tod sind die drei Bestandteile der Fabel, durch welche die Dichter jene Eindrücke des Furchtbaren hervorzubringen pflegten. Aristoteles lehrt uns, dass die Angriffe nicht von Feinden gegen Feinde gerichtet werden dürfen, weil uns das nicht genugsam bewege, sondern dass sie zwischen Angehörigen desselben Hauses, zwischen Bruder und Bruder, Sohn und Vater, Mutter und Kind stattfinden sollen, wenn der Dichter uns erschüttern wolle. Er lobt es als das Allervorzüglichste, wenn eine schwere Tat geschehe und erst nach ihr die Erkennung darüber erfolge, wie engverwandt dem Täter sein Opfer sei. Er erwähnt verschiedene Rangstufen der Vortrefflichkeit dichterischer Behandlung, die bei verhängnisvollen Wirrnissen zwischen Verwandten durch vorherige Unkenntnis und ihre späteren gegenseitigen Erkennungen möglich seien. Er stellt fest, wie die griechische Tragödie immer mehr auf die Geschicke weniger Geschlechter sich beschränkte, indem die Dichter „zwar nicht

durch bewusste Kunst (οὐκ ἀπὸ τέχνης) sondern durch glückliche Eingebung (ἀλλ' ἀπὸ τύχης) das Richtige trafen" und gehalten wurden, bei den Geschlechtern zu bleiben, bei denen sich die furchtbarsten Leidensschicksale der erwähnten Art zutrugen.

Die ganze Reihe solcher Erörterungen ist vorzüglich angetan, uns über die sehr viel engeren Bahnen, innerhalb deren sicher und machtvoll die attische Tragödie ihre doch so wunderbare Grösse entfaltete, im Verhältnis zur neueren aufzuklären, die sich in ungleich weiterer Ausbreitung auf alle menschlichen Lebenskreise und alle Möglichkeiten des Geschehens erstreckt. Dass jene sowohl durch den Gesichtskreis des Volkes wie durch ihre Entwickelung bei Gelegenheit einer gottesdienstlichen Feier fest stilisirt ward, äusserlich durch Chor, Masken, Kothurn, innerlich durch gewisse zwar immer wiederkehrende, aber bei der Grösse der Dichter mit stets neuer Eindrucksgewalt sich wiederholende Verwickelungen, darin liegt ebenso ihr eigentümlicher Vorzug, wie es für unsere Tragödie nur Schwäche sein würde, wenn sie ihre unbegrenzte Mannigfaltigkeit darangäbe, um die antike Art sich zum Kanon zu nehmen. Man sieht deutlich, wie das Furchtbare, so wie es in den Mythen alter Geschlechter ein typisches Gepräge erhalten hatte, der hauptsächliche Hebel für die Tragiker wurde, um das Mitleid in Bewegung zu setzen, und sie haben eine staunenswerte Kunst aufgeboten, die Stärke des Hebels immer noch zu erhöhen und im Alten neu zu sein. Das Furchtbare und Grauenhafte lag von den alten Zeiten her, in denen das Licht einer werdenden Sitte mit dem Düster noch ungebändigter Leidenschaften rang, dem Bewusstsein des Griechen noch nahe; uns Heutigen ist eine ähnliche Neigung unserer Dichter mit Recht unerfreulich als Vorliebe zum Grässlichen; denn, was dort als freie Natur gelang, hier misslingt es als gesucht und gewaltsam. Ödipus, der den Vater erschlägt und die Mutter freit, der sich selbst blendet, der Wechselmord von Eteokles und Polyneikes, Orestes und Alkmäon, die ihre Mütter töten, Meleager, dessen Lebensfaden die eigene Mutter zerschneidet, Herakles, verendend im Nessoshemde, Prometheus angeschmiedet zu grauenhaften Qualen — es ist unmöglich zu verkennen, wovon schon im ersten Hauptstück bei Besprechung der Todesarten die Rede war, in wie ausnehmender Weise das Furchtbare der Situationen die Unterlage des Tragischen bei den Griechen bildete. Wenn in unseren Trauerspielen gegen die englischen Könige ihre Vasallen zum Schwerte greifen, wenn ein Jago gegen Othello schmähliche Ränke spinnt, wenn Gessler Tell bedroht, Egmont durch Alba, Maria Stuart durch Elisabeth aufs Schafott gebracht wird, so sind das

alles Fälle, die Aristoteles eindruckslos für das Drama erscheinen würden, weil da nicht nahe Verwandte einander befehden und zu Grunde richten. Was unserem Drama durch eine viel liebevollere Schilderung der Charaktere, durch Entfaltung allgemeiner begeisternder Ideen, durch weit mannigfaltigere Motive und Wendungen auf dem ausgebreiteten Felde des regen Volksverkehres an Mitleid zu gewinnen möglich ist, das war den Griechen noch unentdecktes Land. Es ist ihnen dafür Dank zu wissen, dass sie den auf andere Weise fruchtbaren Boden, welchen sie für die tragischen Wirkungen des Mitleids statt dessen vorfanden, auf alle Weise genutzt und bebaut haben sowohl für Bedürfnis und Verständnis ihrer Tage wie zum Genusse und Segen aller künftigen Geschlechter; denn, was einmal reich und mächtig der Menschheit diente, das bleibt das beglückende Erbe aller ihrer künftigen Geschlechter und Tage. Die Unterlage der tragischen Wirkungen und die auf alle Weise eindrückliche Grundlage des Mitleids war und blieb im allgemeinen für die Tragödie der Hellenen die Furcht.

5. Die das Mitleid überragende Furcht. Ihre religiöse Stimmung und die Idealität von Furcht und Mitleid in der Tragödie.

Man hat sich indes nicht etwa vorzustellen, dass, obschon Furcht und Mitleid nach Aristoteles verschlungene Affekte in der Tragödie sind, die Furcht allein für sich in ihr gar nichts bedeutet habe ohne das Mitleid, dessen Stimmungen ja offenbar die kenntlichere Zielwirkung der Tragik ausmachen. Auf jenen Satz aus der Rhetorik, dass die übermächtige Furcht das Mitleid ausstosse, ist in der Poetik, soweit wir sie besitzen, keinerlei Bezug genommen und für die Maassverhältnisse, die darnach zwischen den Affekten der Furcht und des Mitleids einzuhalten sind, nichts bemerkt worden. Ausstossen wird in der Tragödie die Furcht das Mitleid niemals dürfen, und doch giebt es, glauben wir, Auftritte, in denen das immer vorhandene Mitleid durch die Furcht wenigstens erheblich zurückgedrängt und verdeckt wird. Wo das Entsetzliche seine grausesten Mächte im Stücke ausübt, da geraten wir von selbst in einen Zustand der Betäubung und Erstarrung, so dass in solchen Augenblicken der Handlung unser Mitleid, von dem wir wol uns bewusst bleiben, dass es gerade jetzt zu den stärksten Regungen sich zu steigern Ursache hätte, sich erschöpft. Solche Auftritte, in denen wir uns ohnmächtig fühlen gegenüber der furchtbaren Gewalt der Ereignisse, wo jeder Hauch des Mitgefühls für die Handelnden erstirbt, wir uns in den unbarmherzigen Lauf der Dinge demütig ergeben, sind z. B. jene, da

Ödipus nach dem schrecklichen Licht, das er empfangen, mit geblendeten Augensternen auf die Scene zurückkehrt, oder da Orestes die tötlichen Schläge der Mutter versetzt, die ihn den Erinyen ausliefern werden, oder da Agave mit dem Haupte des Pentheus, im Glauben einen Stier erlegt zu haben, auf die Bühne eilt u. ähnl. In allen solchen Fällen entschwindet uns das Mitleid zwar nicht; aber es ist wie ein Strom, dessen Wellen unter eiserstarrter Oberfläche fliessen. So möchte es mir dünken, dass auch in der Scene, als Tell den Schuss auf das Haupt des Kindes zu tun gezwungen wird, so sehr sich das Mitleid naturgemäss ihm zuwendet und anwächst, doch in dem bangsten Augenblicke, da er das Ungeheure vollbringt, die Furcht das Mitleid nicht ausstösst, aber verschlingt. In solchen Auftritten, die in der altgriechischen Tragödie sehr viel häufiger und für sie charakteristischer waren, ist es dem Menschen ästhetischer Genuss, den im Dasein ihn überall quälenden Gegensatz zwischen dem Menschenwillen und den Widerwärtigkeiten des Erdenseins in den Schicksalen der Höchsten und Besten in besonders starker Weise anzutreffen zum Zeichen der allgemeinen menschlichen Ohnmacht und daher sich zu beugen unter ein Walten der göttlichen Notwendigkeit, von der er schaudernd hofft, dass sie auch unter anscheinend unentrinnbaren Gefahren die sich in der Erhabenheit ihres Wollens und Fühlens ihm hier erschliessende Menschenseele nicht preisgeben könne. Solch unbewusst stilles Hoffen und Vertrauen bildet, wie wir glauben, immer eine Unterströmung unserer tragischen Furcht; denn solange der Mensch fürchtet, hofft er noch verstohlen, sei auch die unmittelbare Hilfe nirgends für ihn zu entdecken, und jede mächtige Seelenbewegung in ihm wendet sich nach der Sonne des Lebens.

Dass Furcht und Mitleid in der Tragödie, wie sehr der Dichter sie in Bewegung setzen möge, nicht dasselbe sind wie Furcht und Mitleid des gemeinen Lebens, ist die wichtige fernere Wahrheit, die nicht ausser Acht zu lassen ist. Dass ein Denker wie Aristoteles sie übersehen hätte, mag man schwer annehmen, und trotzdem berechtigt uns von den uns erhaltenen Sätzen der Poetik, die Furcht und Mitleid ohne weiteren Fingerzeig immer im gewöhnlichen Sinne nennen, nichts, eine solche Unterscheidung bei ihm anzunehmen, mit Ausnahme zweier Fragmente von kargen Worten. Dass das bei der dichterischen Tragik empfundene Mitleid anders geartet sei als dasjenige des Lebens, verbürgt uns schon der Umstand, dass der Trieb zu helfen, der als erster sich jedem regeren Mitleid des Lebens beigesellt, dem Hörer oder Leser hier abgeschnitten ist, welcher dadurch allein, selbst wenn er durch die geschmückte künstlerische Einkleidung nicht fort und fort an die Er-

dichtung und Idealität des Aufgenommenen erinnert würde, von vornherein dies als Fantasiespiel aufzufassen genötigt wäre. Ein kleines Fragment des Aristoteles aber, das für die Furcht als tragische Wirkung eine besondere Weisung erteilt, lautet: „συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου“, und ein anderes: „συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμῳδίαις“. Beide Fragmente aus Aristoteles finden sich bei einem Anonymus de comoedia. Verdeutscht: „Die Tragödie verlangt ein Ebenmaass der Furcht“ und: „Ein Ebenmaass der Furcht soll in den Tragödien und ein solches des Lächerlichen in den Komödien sein“. Über diese Sätze haben sich die Erklärer auffallend wenig geäussert. Bernays und Susemihl meinen, dass ein Ebenmass der Furcht mit dem Mitleid gemeint sei, was, wenn es mit Bezug auf die Stelle der Rhetorik über die Ausstossung des Mitleids durch hochgesteigerte Furcht zuerst annehmbar sein könnte, trotzdem wenig wahrscheinlich ist. Dass die Furcht nicht durch äussere Dinge und theatralische Mittel hervorgebracht und von einem guten Dichter in den Verlauf der Begebenheiten selbst gelegt werden solle, sagt Aristoteles im vierzehnten Kapitel; im Übrigen aber ist nie etwas davon zu lesen, dass die Furcht mit Bedacht auf die nicht abzuschwächenden Wirkungen des Mitleids ermässigt werden solle, und im Gegenteil hat der Philosoph auf die Wirkung möglichst furchtbarer Verwickelungen jeden Nachdruck gelegt und dieselben wie untrennbar mit den Wirkungen des Mitleids verbunden. Man vergesse doch ja nicht, dass die Furcht beim poetischen Genusse anders als im wirklichen Leben nicht unmittelbar auf uns einwirke, sondern dass sie uns nur als Teilnehmern von furchtbaren Erlebnissen anderer und zwar erdichteter Personen vermittelt werde. Der König Amasis, der in der Rhetorik als Beispiel angeführt wird, fühlte, als er den Sohn zur Hinrichtung führen sah, kein Mitleid mehr, sondern weil er sein eigen Fleisch und Blut umbringen sah, nichts als Entsetzen. Wo wir indes bloss zuschauen, während erdichtete Personen sich zu versehren im Begriffe sind oder wirklich versehren, empfinden wir die Furcht nur mittels der Fantasie in der Seele solcher Personen, und das Mitleid mag da, wie wir zeigten, freilich zurückgedrängt und verdeckt werden; aber ausgestossen wird es gar nie in einer ebenmässig ausgebreiteten Handlung. Daher waren auch keine besonderen Vorschriften für die Bewahrung des Mitleids im Drama von Nöten. Was für ein Ebenmaass dagegen Aristoteles fordert, zeigt wol hinlänglich die Bemerkung, dass die Furcht durch den Verlauf der Begebenheiten am Richtigsten zum Ausdruck gebracht werde; es ist gemeint, dass die Eindrücke des Entsetzens nicht unvermittelt uns entgegengeworfen werden dürfen, sondern dass sie durch den langen Gang der Handlung

vorbereitet sein sollen. So sind wir durch die grauenhaften Entdeckungen des Ödipus mit einer unheimlich gefolterten Stimmung seines ehrfühlenden grossen Gemütes längst bekannt und finden die schreckliche Selbstverstümmelung, welche er mit sich vornimmt, nicht unbegreiflich. So haben wir Klytämnestras Frevel am Gemahl und an den eigenen Kindern gründlich genug kennen gelernt, um auf den Muttermord Orests vorbereitet zu sein. So hat bei Äschylus Kassandra in ihren Gesichten das Arge, was die Ehebrecher an Agamemnon und ihr verüben, unter Rückschau auf die alten, Rache heischenden Gräuel des Hauses. schon vorausverkündet. So hat Pentheus durch Trotz und Verhöhnung des weinlaubumkränzten Gottes und seiner Mänaden sein schlimmes Ende längst voraussahnen lassen. So ist Deianiras bange Erfahrung über die giftige Wirkung der Gabe des Nessos und ihre Reue bereits vorausgegangen, ehe wir den qualvollen Untergang des Herakles erleben. So ist, um ein Beispiel aus dem neuen Drama anzureihen, für welches das nämliche weise Gesetz gilt, die Bosheit und Grausamkeit der Vögte der Schweiz schon an einer Menge von Fällen und zuletzt durch die Blendung von Melchthals Vater uns so bekannt geworden, dass das von Gessler gestellte unmenschliche Gebot uns nicht mehr völlig befremdet. Richards tückisches Gemüt hat sich durch den von den Häusern der weissen und roten Rose raubtierartig geführten Krieg in seiner missgeschaffenen Körperhülle so vor uns entwickelt und, nachdem der eitle Frieden sein wildes Kriegshandwerk verschmähte, hat er im Monologe seine wahre Seelenstimmung uns so dargelegt, dass die lange Kette seiner Untaten zwar immer wieder mit neuem Entsetzen uns trifft, aber doch als Folgerichtigkeit seines Wesens und Wollens wolvermittelt erscheint.

Dass unsere Deutung des von Aristoteles geforderten Ebenmaasses die richtige sei, bestätigt des Ferneren negativ die von ihm hinzugefügte Bemerkung über die Komödie; denn was könnte es sein, womit in der Komödie das Lächerliche im selben Verhältnis, wie etwa die Furcht mit dem Mitleid, sich auszugleichen hätte? [1])

[1]) Jak. Bernays (s. Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas S. 151) vermutet, dass dieses τέρψις sein solle; doch eine τέρψις bewirkt die Tragödie wie Komödie und die Proportion von γελοῖον und τέρψις zu den beiden bestimmt genannten Affekten von Furcht und Mitleid stimmt äusserst schlecht. Auch hätte schwerlich Aristoteles kurz und rund gesagt, dass die Tragödie ein Ebenmaass der Furcht, und wieder, dass die Komödie ein Ebenmaass des Lächerlichen fordere, ohne jeden weiteren Zusatz, wenn dies Ebenmaass zu einem anderen Seelenzustand Bezug hätte anstatt zur ganzen Handlung.

Die Furcht ist — man darf es nicht verkennen — nach aristotelischer Anschauung, obschon das Mitleid das Wesen der Tragödie uns weit kenntlicher zu specialisiren scheint, insofern sogar noch mehr als die Hauptwirkung zu erachten, als es das Mitleid als eine Specialisirung eigentlich in sich einbegreifen soll, so dass wir andere nur wegen solcher Schickungen bemitleiden, die wir fürchten, wenn sie uns selbst geschehen. So wird das Furchtbare als der eigentlich charakteristische Untergrund unseres Empfindens beim Tragischen von Aristoteles auf alle Weise hervorgehoben.

6. Die Bedeutung unmittelbarer Gegenwart in der Bühnenkunst für das Mitleid.

Wenn die Gegenwart der Handelnden in der Wortbestimmung der Tragödie verlangt wird anstatt des blossen Berichtes, so ist die innerliche Beziehung davon zu den gleich darauf genannten seelischen Wirkungen von Furcht und Mitleid deutlich. Das meinte auch Lessing, wenn er, übrigens auf eine falsche Lesart bauend — „*οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου*“ etc. — Aristoteles also erläutert: „Er bemerkte, dass das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfordere; dass wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei Weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes; dass es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, dass unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist u. s. w.“ Lessing stützt seine Auffassung dann mit einer Stelle aus dem achten Kapitel des zweiten Buches der Rhetorik: „Weil nahe erscheinende Leiden Mitleid erregen, was aber vor Tausenden von Jahren geschah oder nach tausend Jahren bevorsteht, wir in Erwartung oder Erinnerung gar nicht oder nicht ebenso bemitleiden, müssen notwendig die, welche mit Gebärden, Stimme, Kleidung und all ihrer Darstellung das Mitleid unterstützen, es stärker ansprechen u. s. w.“ Unwidersprechbar zeigen die Worte, dass der Philosoph wirklich in solcher Weise die Anwesenheit der Handelnden im Drama mit den verstärkten Eindrücken des Mitleids in Zusammenhang setzte, auch wenn das vierzehnte Kapitel der Poetik bezeugt, dass von ihm die Wirkungen

für das Ohr dabei vor den das Auge beschäftigenden weitaus bevorzugt wurden. Es heisst da: „Es muss die Fabel so beschaffen sein, dass man, auch ohne sie zu sehen, indem man die Handlung in ihrem Geschehen bloss anhört, infolge der Vorgänge Schauer und Mitleid fühlt.“ Bewiesen hiermit wird, dass sowol die mimische Wiedergabe des Schauspielers auf der Bühne nach Aristoteles zum Wesen des Dramas gehörte, wie dass ihm, wie allen ernsten Beurteilern der dramatischen Kunst, die Recitation dabei weitaus als das Geistigste galt. [1]) Das leibhafte Auftreten der Personen wird sodann für die Erregung des Mitleids als wichtig betont. Man kann nicht umhin, sich über Bemerkungen der letzteren Art zu verwundern, schon wenn man sie mit der eben angeführten Bevorzugung des Ohres vergleicht; denn wiewol auch die Rede eine leibliche Gegenwart voraussetzt, ist ihre eigentümliche Behandlung in der dramatischen Kunst mit einer Vergegenwärtigung und Erschliessung des Seeleninnersten verbunden, ohne welche die Gegenwart blosser Leiber hier bedeutungslos sein würde. Ich habe im vorhergehenden Aufsatze bereits von jenem Geschäfte der Entkleidung gesprochen, in dem wir die Personen des Dramas von allem äusseren Zubehör und den Verkleidungen der eigenen Körperhülle ablösen müssen, bis nichts übrig bleibt als der unverschleierte und unverstellte Kern ihres Gemütes. Es ist immerhin merkwürdig, dass auch Lessing in seiner eben erwähnten Erläuterung nicht dieser kennzeichnenden Eigentümlichkeit des Dramas gedacht hat. Goethe vergleicht trefflich im „Wilhelm Meister“ die Handelnden des Dramas mit Uhren, deren Gehäuse von Krystall sei und jede Bewegung des Räderwerkes den Blicken darweise. Man könnte, indem man die Dichtigkeit der Verhüllungen ins Auge fasst, mit denen in der Wirklichkeit die sinnliche

---

[1]) Ein Irrtum ist es, wenn Susemihl die Worte *„ὥςτε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων“* übersetzt: „dass man, indem man die Begebenheiten bloss erzählen hört, bereits Schauer und Mitleid empfindet“. Das participium praesentis *γινόμενα* beweist, dass es sich auf das Anhören der gegenwärtigen Handlung des Dramas bezieht; von einem Erzählen ist gar keine Rede. — Nur die theatralischen Mittel für das Auge werden, ohne verworfen zu werden, geringer geschätzt. Allerdings heisst es auch einmal, dass „die Gewalt der Tragödie auch ohne Bühnenwettstreit und Schauspieler bestehe“ (Kap. 6); doch dann wieder wird die scenische Darstellung als etwas Notwendiges verlangt, um die Handelnden persönlich vorzuführen. Der richtige Ausgleich zwischen allen diesen Sätzen wird der sein, dass eine Tragödie zwar allerdings schon an sich ihre poetische Macht für die ergänzende Fantasie besitze, dass aber die sinnliche Vergegenwärtigung des Theaters zur vollen Wirkung des Mitleids Ungemeines beitrage, wobei der schauspielerische Vortrag das eigentlich leitende und herrschende Element sein müsse.

Natur und die menschliche Absicht uns jene Seelenvorgänge zu decken, die hier frei sich offenbaren, auch von Wänden sprechen, welche die Seherkunst des dramatischen Dichters durchdringt. In der idealen Freiheit, mit der er die gemeine Wirklichkeit durch die höhere und weitere Wahrheit kraft seiner seherischen Gaben ersetzt, liegen sämtliche Eigenschaften eingeschlossen, die allein ihn zum Namen eines Dramatikers berechtigen, und es droht die Gefahr dunkelster Irrwege, wenn man dies Lebensgesetz der inneren dramatischen Technik verkennt und wenn die sogenannten Naturalisten gepriesen werden, dass sie das dramatische Gespräch möglichst der Sprechweise der Wirklichkeit anähneln; denn obgleich einzelne realistische Züge des Gespräches schätzbar sein können, um uns lebhaft mitten hinein zu versetzen in eine uns bekannte Welt,[1]) beruht sein echt dramatischer Wert in einer lebendig packenden Macht, die uns von einer der blossen Sinnenerfahrung entrückten geheimen Echtheit und Natur alles Geschehenden überzeugt, unmittelbar uns einführend in das Weben der Geisterwelt. Hierher gehört auch eine Vorschrift, die ich schon öfter für die Darstellungsweise der Schauspieler einzuschärfen mir angelegen sein liess und von der ich am Wenigsten wünschte, dass sie wie eine unechte schön klingende Redensart überhört würde. Gelegentlich habe ich ausgesprochen, dass der ganze Leib des Schauspielers in der Bühnenkunst als ein einziges Organ der Seele erscheinen solle, wie das in solcher Weise in keiner anderen Kunst, auch nicht in den bildenden Künsten, aber ebensowenig im wirklichen Leben der Fall sei. Ich war mir bewusst, damit zu sagen, dass der Zusammenhang des Körpers mit den unablässig im Drama sich kundgebenden Charaktereigenschaften und jeweiligen Gemütsverfassungen nie unterbrochen werden dürfe, dass er keinen Augenblick von den nie stockenden Herzschlägen des hier von uns belauschten Innenlebens abzutrennen sei. Die bildenden Künste verweilen gern beim allgemeinen Ausdrucke der Menschengestalt und ruhen sich in ihrer sinnlichen Kraft, Anmut und Schönheit oftmals, so zu sagen, aus; die dramatische Kunst zerlegt rastlos die Zeit in ungezählte einzelne lebensvolle Momente und erstrebt in jedem derselben mit Wort, mit Miene, mit den entschiedensten wie leisesten Bewegungen der Gestalt einen bestimmten geistigen Ausdruck. Dass die Schönheit der leiblichen Gestalt in allen Strichen dem Ideal des Dichterbildes entspreche, ist ihr Nebensache; im vollendeten seelisch-geistigen Ausdruck der Körperbewegung in jedem Augenblicke liegt ihre Schönheit. Das wirkliche Leben aber kann mit dieser Durch-

[1]) Paul Lindau hat dafür aus H. v. Kleists Dramen treffliche Beispiele beigebracht in seinen „Dramaturgischen Blättern“.

seelung des Körpers im Drama nicht von fern Schritt halten, da in ihm eine Menge von Bewegungen, die dem absichtslosen und ausdruckslosen Zufall oder dem blossen Ungeschick oder allerhand leiblichen Bedürfnissen der Bequemlichkeit zuzurechnen sind, fortwährend jene psychische Durchsichtigkeit trübt. Im sprachlichen wie körperlichen Ausdruck somit kommt es dem Drama vielmehr auf möglichste Annäherung der Seelen, als auf die Gegenwart der Leiber an, welche für jenen andern Zweck nur das Mittel abgiebt. Es ist auch der Bedacht auf das Auge bei der Bühnenvorstellung freilich daher in Hinsicht auf den Ausdruck der Körpererscheinung nicht gering zu achten und diese nimmt einen ungleich höheren Rang ein als Kostümierung oder scenische Ausstattung, obwol auch dies Beides nicht zu vernachlässigen und in seiner Weise geschmack- und stimmungsvoll zu berücksichtigen ist in jener Beschränkung, die einen einheitlich klaren und raschen Gesamteindruck ermöglicht, wie er der Handlung zu statten kommt und sie nicht unterbricht. Auch hierin kann realistisches Beiwerk ein wenig der Stimmung des Schauspielers wie des Publikums aufhelfen; doch verliert es zu reichlich angewandt ganz seine Bedeutung und ist wie Gewürz, das in Menge verwendet mit der Speise auch seine eigene Woltat verdirbt. Das Führende, was jenen schauspielerischen Beschäftigungen des Auges herrschend von seinem eigenen Ausdrucke mitzuteilen hat, soll jederzeit im Drama das Wort sein, und sogar bei stummem Spiele, wo Erstaunen, Schrecken, Angst, Zweifel, Bedenken, List oder gar das leibliche Gebrechen der Stummheit den Mund verschliessen, soll dann selbst noch im Schweigen eine Beredsamkeit sich kundtun, die erraten lässt, was der Mund zu sagen hätte, wenn er sprechen könnte oder wollte. Die Redegabe des Menschen bewirkt auch hier allein die Ausdrucksfähigkeit aller Körperbewegungen. Es ist keine Frage, dass der Wert derselben in der neueren Bühnenkunst ungleich anders mitspricht, als dies bei der alten stilisirten Schauspielkunst mit Maske und Kothurn möglich war, wie denn auch die Abtönungen der menschlichen Stimme beim dramatischen Vortrage heute bis zur Wiedergabe des Feinsten in weit reicherer Mannigfaltigkeit zur Geltung gelangen, als das mit der in anderer Art sicherlich künstlerisch ausgeführten Recitation aus Masken heraus erreichbar war. Von den geistigsten für das Auge berechneten Wirkungen der Schauspielkunst musste das Mienenspiel dem Altertum gänzlich fremd bleiben, und es ist verständlich, dass auch die übrigen Aristoteles kaum erwähnenswert fand.

Die Kunstweise des Theaters, welche er vorfand mit einer Stilisirung, die trotz ihrer Grossartigkeit weder Realismus noch Idealismus

in ihrer Freiheit zuliess, musste ihm das tiefste Verständnis über die geistigen Absichten des Dramas und seinen ideellen Gebrauch des Wortes noch unendlich erschweren. In die Idealität dieser Kunst, wie sie seitdem durch grosse Muster wie grosse Interpreten uns erschlossen ist, war er noch nicht eingeweiht. Was die Rede für das Drama bedeute, um eine wahrhaft geistige Welt, eine selbständige „Idealwelt aufzutun" (Schiller), die Kern und ewigen Sinn des Menschenlebens blosslegt, das hat ahnungsvoll wol ein Shakespeare gewusst, wie manche seiner Worte andeuten, aber trotz so vielen ausgezeichneten Belehrungen auch ein Lessing noch nicht klar erkannt. Sein allem eitlen Scheine den Krieg erklärender und die äusserliche Illusion verachtender freier Geist konnte gar sehr in die Irre gehen mit seiner Bevorzugung des der gemeinen Wirklichkeit am Nächsten stehenden bürgerlichen Schauspiels und mit seiner Anpreisung des Prosastiles im Drama. Von jedem falschen Regelzwange sowol der Künstlichkeit wie der Natürlichkeit in der Kunst haben mit vollem Bewusstsein erst unsere Dioskuren die Bühnenwelt befreit. Zumal Schiller hat ihre Macht für eine edle Rührung begriffen, indem er dem falschen berückenden Scheine einer die Wirklichkeit unselbständig und stillos nachstammelnden Bastardkunst die Erschütterungen der Tragödie gegenüberstellte und über ihr allein Echtes uns unterwies:

„Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne;
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn."

7. Die Idealität der Poetik des Aristoteles und das Maass ihrer Allgemeingültigkeit.

Von der Schillerschen Anschauung der Tragik ist auch die Auffassung des Mitleids bei Aristoteles, wie wir noch später sehen werden, allerdings in manchem abweichend. Trotzdem hat Aristoteles in seiner Poetik für die tiefste und vollkommene Auffassung der Tragödie alle Wege gewiesen.

Von Anfang habe ich die Meinung abgewehrt, dass etwa der Philosoph die Gedanken, die ich oben in meiner kulturgeschichtlichen Überschau andeutete, ebenfalls seiner Lehre über die tragische Katharsis zu Grunde gelegt habe. Was wir heute im Rückblicke auf die Menschheitsgeschichte von besonderen geschichtlichen Einwirkungen einer Epoche für die Bildung jener erhabenen Dichtart zu verstehen im Stande sind, das musste sich Aristoteles, der jenem Zeitgeiste noch viel zu nahe lebte und den Vergleich mit anderen Epochen nicht anstellen konnte, sich verschliessen. Trotzdem ist es gewisslich nicht willkürlich, an die Gedanken grosser Männer der Vergangenheit anzuknüpfen, indem

man sie erweitert und ihre Probehaltigkeit in einem viel umfassenderen Sinne erweist, als sie selbst ihn mit allem ihrem Weitblick und Scharfblick von der Warte ihres Jahrhunderts abzumessen vermochten. Was wahr und echt, das ist sogar immer in viel weiteren Beziehungen und für viel reichere Anwendungen wahr, als die ersten Entdecker es übersehen. Den Engpass finden sie in steiniger Kluft, aber sie wissen nichts noch von den weiten Geländen, zu deren Ausblick er geleitet.

Diese Bemerkungen sollen nun nicht bloss von der Bedeutung der Furcht bei Aristoteles und unserer Erweiterung ihres Begriffes auf dem Boden der Geschichte, sondern sie sollen von der ganzen Kunstlehre des Philosophen über die Tragik gelten. Er, der nüchtern ehrliche, umfassendste und alles Nahe oder Ferne mit dem Licht seines Geistes für Wissen und Erkennen erobernde, von Vorurteilen wenigstens nach Vermögen und Möglichkeit sich befreiende Denker, hat in seiner Poetik, für deren erhaltene Trümmer wir nicht dankbar genug sein können, schon eine Reihe wichtiger Bestimmungen zur Erkenntnis der tragischen Kunst in ihrer rein geistigen Wesenheit und Idealität gegeben.

Was er lehrt, ist hauptsächlich dies: Die Tragödie will das auf alle Weise Furchtbare und innerst unser Gemüt Erschreckende des Menschenlebens darstellen, und sie versetzt uns in starke Furcht nur, indem sie die Duldenden nach Willenstrieben und Empfindungen durchaus als Menschen behandelt, die uns ähnlich sind. Andererseits sollen die Helden, obschon vorgeschrieben ist, dass sie sogar einen „grossen Fehl“ auf sich geladen haben, der ihre Menschlichkeit uns näher bringe, doch das, was sie erleiden, unverdient erleiden, um unseres Mitleids sicher zu sein, sie sollen mehr durch vorzügliche als durch fehlerhafte Eigenschaften über das gemeine Maass emporragen und ruhmreich und hochgestellt, von Glück und Ehren den desto tieferen Sturz tun in Jammer und Verderben. Dass die Helden dabei hohen Fürstenhäusern entstammen sollen, ist uns heute kein Gesetz mehr, obwol für die Gesichtsweite und ausgedehnte Bedeutung der Handlung auf den weltbedeutenden Brettern der hohe Platz und die weitreichende Wirkung der Helden gewisslich meist von keinem verächtlichen Wert ist, und Lessing ganz Unrecht hatte, in der Wahl solcher Helden keinen anderen Zweck zu sehen, als Entfaltung von „Pomp und Pracht“. Auch dass man Verbrecher unter Umständen zu tragischen Helden wählen könne, dünkte ja Aristoteles noch unmöglich; die Bewegungsfähigkeit des Dramas, wie er es kannte, war rings von engeren Grenzen eingeschränkt. Die Idealität seiner Kunstauffassung zeigt er ferner mit der Forderung, dass, wie den Helden Grösse eignen soll, ihre Charaktere, wie die der

Tragödie überhaupt, edel seien, und er empfiehlt den Dichtern das Vorbild tüchtiger Porträtmaler, welche, indem sie die eigentümlichen Züge der dargestellten Personen ähnlich wiedergeben, sie dennoch verschönern. Der in's Allgemeine gehende bedeutungsvolle Sinn aller dieser Weisungen wird auf das Nachdrücklichste noch verdeutlicht durch den Satz, dass die „Dichtung philosophischer sei als die Geschichte, weil sie über die blosse Wirklichkeit hinausgehend vorführt, wie etwas geschehen kann nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit".

Es ist darüber gestritten worden, ob Aristoteles in den Darlegungen seiner Poetik mehr einen allgemein menschlichen Standpunkt, wie Jak. Bernays, zum Teil an Urteile Wilh. von Humboldts anknüpfend, behauptete, oder eine schlechthin griechische Betrachtungsweise offenbare, wie andere meinen, die seinen allenthalben hervortretenden Anschluss an die Muster der griechischen Tragik Bernays entgegenhalten. Dass der Philosoph sich in seinen Bestimmungen am Liebsten an die konkreten Beispiele der griechischen Tragödie anlehnt und sich so gern auf den von ihm stets am meisten geschätzten Boden des Wirklichen stellt, ist unleugbar. Dass dabei die Affekte von Furcht und Mitleid schon vor Aristoteles als die Wirkungen der griechischen Tragödie bekannt waren, ersehen wir aus manchen Bemerkungen Platos [1]) und man kann sich darauf verlassen, dass auch bei Plato, der die Annahme solcher Wirkungen der Tragödie nicht etwa als seine besondere Meinung hinstellt, sie nicht als etwas Neues hervortreten, sondern einer viel älteren allgemeinen Ansicht des Griechenvolkes entsprachen. Man darf daher um alles nicht jene Sätze über Furcht und Mitleid wie eine blosse Grille des grossen Philosophen bei Seite räumen, und wird sich vielmehr verdeutlichen müssen, dass die ihnen zu Grunde liegende Volksmeinung den richtigen Blick, den sie in der Auffassung alles zum allgemeinen Brauch Gehörenden zu beweisen pflegt, wol auch hier bewährt haben werde.

Wer in der Weltlitteratur Umschau hält und die Meisterwerke Shakespeares und Schillers in sich aufgenommen, dessen Begriffe von der tragischen Kunst werden in Hauptsachen weiter und tiefer reichen können als die des Aristoteles; aber, um möglichst reiche Erkenntnisse auch über die neue Tragödie zu ernten, kann man, frag' ich wol, von irgendwelchem besseren Lehrer herkommen als von ihm? Reinkens schreibt: „Allgemein Menschliches findet sich wol in seiner Poetik, aber

---

[1]) Ausser den Stellen der „Republik", an denen Plato sich gegen die verweichlichenden Einflüsse der Tragödie wendet, vgl. man noch Phaedr. 268 C. D.

es ist nur so viel, als die Idee der Menschheit sich innerhalb der Schranken des hellenischen Volkes und Geistes verwirklichte und ins Bewusstsein trat". Ich möchte da hinzusetzen: dieses „nur so viel" ist ein unermessliches Viel! und niemals würde ich unterschreiben, was ebenfalls Reinkens ausspricht, dass „sich das kosmopolitische Auge dem Aristoteles noch nicht erschlossen hatte". Sollen wir denn mehr an den unausbleiblichen, von der Zeit abhängigen Mängeln der aristotelischen Kunstlehre uns stossen, als uns erheben an ihrem allgemeinen Wahrheitsbestand, an dem eindringenden und gerade das Menschlichste im Griechentum erspähenden Geistesblick, an der in den oben angegebenen Sätzen hinreichend bezeugten Idealität des unbeirrten Realisten? Das Griechenvolk hat für den Kosmos des Menschengeistes, so weit er auf Erden reicht, und für die Idealität desselben Unvertilgbares geschaffen, und da sollte dem universalen Philosophen der Griechen, der Aristoteles heisst, das kosmopolitische Auge und damit der idealistische Sinn für das Menschliche fehlen?! Sein Leben fiel in eine Weltepoche, und sein königlicher Schüler war es, der die für den Erdkreis gereiften Geistesfrüchte von Hellas erobernd aussäete über die Länder. Er vor allem hat sich dieser Zeit würdig gezeigt, er hat Eroberungszüge getan für das menschliche Wissen auf allen Gebieten, er hat auch das Eigenste von der Fülle der reichen Geschenke seines Volkes abgewogen mit sicheren Händen und, sei selbst manche Begrenztheit die Kehrseite dieses Reichtums, so lag doch noch in der treuen und verständig ernsten Schätzung solches jeweiligen Wertes, in dem uns der Mangel nicht entgeht, ein reiches Geistesverdienst. Aristoteles selber will seinen Blick niemals einengen; er prüft, ob irrend oder nicht, auch das Zeitweilige und Kleinste darauf hin, was es für das Allgemeine bedeutet, und nicht vergessen werden soll die Stelle der Poetik, an der er geradezu erklärt: „Die Erwägung, ob freilich nun die Tragödie in ihren Ausdrucksweisen ihre volle Entwickelung bereits gehabt habe oder nicht, sowol an und für sich als auch in Bezug auf die theatralische Aufführung, [1]) das ist eine andere Frage". (Kap. 4, 22.) Gleichglitig ist es dabei, ob Aristoteles an eine mögliche fernere Entwickelung der hellenischen Tragödie oder der Tragödie auf einem anderen Boden gedacht habe, und man kann ziemlich gewiss annehmen, dass er sich diese Frage gar nicht vorlegte. Gehandelt hat er unmittelbar nur von der hellenischen Tragödie, und über welche sollte er sonst handeln? Jak. Bernays aber hat Recht,

[1]) Wol zu merken, dass auch hier wiederum Aristoteles die Bühnenvorstellung als etwas Wesentliches der Tragödie behandelt, obschon er durch das „an und für sich" noch einmal ausdrückt, dass die Tragödie auch ohne jene ihre Existenz besitze.

der ganzen Nation in den Stoffen der Dichter, das Mythologische vollständig in den Hintergrund treten lässt gegen den psychologischen Gehalt der Dramen, der ihm alles gilt.

8. Furcht und Mitleid sind Hebel für den Ausdruck des transscendentalen Individualismus.

Von dem geschichtlich-religiösen Ursprunge der Tragödie, ihrer Entstehung aus den Dithyramben zur Feier des Dionysos hat Aristoteles nur ein ganz flüchtiges Wort gesprochen (Kap. 4, 14), und das ist, ich möchte behaupten, sogar weniger, als es die streng sachliche Schätzung auch im Hinblick auf das geistige Wesen der tragischen Kunst wünschenswert macht. Hat sie doch von ihrem Ursprunge her sich den religiösen Charakter in ihrer klassischen Epoche bei den Griechen bewahrt und, wie sie in der neuzeitlichen Kunst abermals an kirchliche Spiele anknüpfte, ist es stets ein religiöser Geist gewesen, der trotz weltlichen Stoffen bis zu unseren Tagen den eigentlichen Kern der tragischen Dichtung bildete, wofern man den Begriff des Religiösen weit und geistig echt erfassen will.

Zu dieser echten Bedeutung der Tragik leitet uns aber, wenn wir schlicht und unbefangen die Sätze des Aristoteles nach ihren Elementen prüfen und würdigen, ohne unmittelbare Entfaltung in mittelbarer Weise seine Lehre unbedingt. Sie stellt mit ihrer Hervorhebung von Furcht und Mitleid bereits das heisse Ringen und Kämpfen des Menschen mit der Welt in den Vordergrund und kennzeichnet durch die Beschwichtigung beider Affektionen den Gegensatz der Leiden zu der Mächtigkeit eines edlen und grossen Willens, der erhaben über sie dasteht und uns kostbarer, echter, dauernder bedünkt als die unsichere und oft qualvolle Gabe des vom Helden abgestreiften Lebens. Es wäre falsch zu meinen, dass diese Erhabenheit des Helden nur durch eine stoische Unempfindlichkeit gegen Leid und Tod geschildert werden könne. Alle Kunst liebt das wahrhaft Menschliche und es verschlägt nichts, ist sogar mehr oder minder geboten, dass die Qual des Gefolterten fühlbar unser Mitleid wachrufe, vorausgesetzt nur dass während der ganzen Handlung eine grosse Seelenbeschaffenheit durch Schimpf und oft selbst angetanen Makel hindurchleuchte und zuletzt in der Niederlage noch obsiege. Mit einer grossen und seltenen Seele, die Aristoteles als Bedingung des tragischen Mitleids fordert, tritt in Widerstreit das Unheilbare (ἀνήκεστον), wie er es in den furchtbaren Erdenlosen ausserordentlicher Menschen als das Kennzeichnende hervorhebt,

und so kommt der Tod wahrhaft als Arzt, wie ihn die hellenische Tragödie hiess, um jenes irdisch Unheilbare zu heilen.

Wir haben im ersten Hauptstücke gesehen, dass die Helden, bewusst oder unbewusst, durch ihr Tun und Lassen ihr Leidensschicksal selber heraufbeschwören, dass aber, worin sie immer menschlich sich vergiengen, sein zermalmend grauser Schlag und die Todesbusse sie nach moralischer Schätzung meistens[1]) völlig unverdient und ohne Befugnis und Recht ihrer Widersacher trifft. Unser starkes Mitleid gewinnen sie unwiderstehlich als Seelen, deren Erhabenheit im Missverhältnisse steht zu den Niederlagen ihrer Erdenlaufbahn. Dass diese Erhabenheit sie nun aber, ob physisch erliegend, doch als Geister nach unserem Fühlen zu Siegern erhebt über Leid und Tod, dies ist es, was Aristoteles für die von ihm gelehrte kathartische Wirkung der Tragödie nicht verwendet hat.

Nach seiner Lehre von der Katharsis ist die Grösse und Hoheit des Helden nur erforderlich, um die Grösse unserer Furcht und unseres Mitleids zu ermöglichen; der grosse Held also nebst aller seelischen Entfaltung ist gar nichts weiter als Mittel für diesen Zweck. Dass umgekehrt die Grösse von Furcht und Mitleid, welche zu tragischen Hebeln erst durch die Verdienste eines Heldentums und ein zugleich meist unverdientes Unglück werden können, doch am Ende nur Hebel und Mittel zum Zwecke bleiben, um uns die grosse Seele, für die wir zittern, menschlich nahe zu bringen und mittels ihres Siegesganges durch Leben und Tod hindurch unsere eigenen Seelen mächtig emporzuheben, welche damit schliesslich von jedwedem schweren Bangen der Erde erlöst werden in Furcht wie in Mitleid, — das ist die unserer vertieften Psychologie und unserem Individualismus am allernächsten liegende Anschauung, zu der trotzdem der Stagirit nicht durchgedrungen ist. Die Erhabenheit des Helden und die tragische Erhebung, die nicht etwa an das Ende der Dichtung als ein besonderes Stück äusserlich anzuflicken ist, wiewol sie am Schlusse oft zu vornehmlich starker Geltung kommt, gehören enge zusammen. Fr. Vischer hatte durchaus Recht, der tragischen Kunst die Erhabenheit beizulegen und, was an den Helden menschliche Schwäche und Schuld, ja unter Umständen sogar

[1]) Ausgenommen sind Helden der neueren Tragödie, wie Richard II. und III. Macbeth, Franz Moor, bei welchen aber auch nicht der Tod als solcher, sondern die Art des Uebergangs nach allen Umständen die moralische Vergeltung bildet, während ausserdem bei jenen drei ersten als eigentlichen Trägern der Stücke die Grossartigkeit unzerstörbaren Innenlebens hindurchleuchtet.

verbrecherische Schuld ist, ändert daran nichts, solange bei alledem in ihrer Wagschale eine Innenkraft und Grösse ruht, die schwerer wiegt als das ganze irdische Schattensein. Die kathartische Wirkung der Tragödie bleibt hiermit bestehen und empfängt nur eine Erklärung von einer reicheren seelischen Vertiefung; Furcht und Mitleid bleiben die eigentlichen tragischen Hebel, doch der Schatz, der durch sie gehoben wird, ist Offenbarung des Erhabenen und Ewigen im Menschen. Wahr ist es gewiss, dass ausser Furcht und Mitleid alle möglichen Seelenzustände durch die Tragik Nahrung erhalten; welche sie aber auch seien, zu denen nicht zuletzt die schon oft als Wirkung der Tragödie aufgestellte „Bewunderung" gehört, unentbehrlich sind ihnen allen, um anzuwurzeln, die den Boden lockernden Gewalten von Furcht und Mitleid, ohne welche nicht Stamm noch Blatt noch Blüte vom Baum der Tragödie zum Leben erspriesst.

Man fürchtet und bangt mit dem Dulder, so lange das Stück währt, weil man Mensch ist, der die Gewalt sinnlich irdischer Qualen genugsam versteht; aber sobald der Vorhang über dem Ende aller dieser Martern gefallen, kommt zum Durchbruch jenes tiefere Gefühl, das uns während der langen Handlung begleitete und das der sinnlich irdischen Hälfte unseres Wesens lebhaften Anteil an diesen Leiden nur deshalb gern gewährte, um unbestritten die letzte Stimme zu behalten: „Ins Geisterreich haben wir den Schritt getan, wohin kein Leid der Erde reicht und kein Tod!" Dieses ist das unerschütterliche Bewusstsein, mit dem die tragische Dichtkunst uns entlässt kraft der wunderbaren Gabe des Dramas, ohne jegliche Hülle der gemeinen Wirklichkeit Menschenherzen in ihrem Geheimsten und Mächtigsten bis auf den Grund zu entschleiern. Furcht und Mitleid, die beide hier so rege in uns erwachen, werden gestillt durch eine Seelengrösse, die, was auch bevorstehe, unbekümmert in Recht oder vielleicht auch in Unrecht nach den gebieterischen Gesetzen des eigenen mächtigen Selbst verfährt und den Tod ungebeugt hinnimmt, wenn sie ihn trifft auf ihrer zwingenden Bahn. Diesen ganzen Gegensatz zwischen Erdenwelt und Geist als Bezeugung des die weite Natur durchklaffenden Risses drückt sowohl schon die griechische Tragödie aus, wie die Poetik des Aristoteles in jener Gegenüberstellung von furchtbaren Erdennöten und grossen Charakteren ihn wenigstens klar genug andeutet.

Schiller aber ist es gewesen, der die Bedeutung dieser Herzensoffenbarung durch die Tragödie und das durch sie ausgedrückte Überwinden der Sinnenwelt durch den Geist, somit ihren ganzen psychologischen

Gehalt, zuerst als ihr Kunstgesetz klar und entschieden erkannt hat.[1]) Er versah es nur darin, dass er dabei die freilich nicht in letzter Reihe stehende moralische Willenskraft übermässig betonte; denn es ist nicht ausschliesslich diese und vielmehr das gesamte urgewaltige und unzerstörbare Innenleben der Seele, was unendlich überlegen sich misst mit den Gewalten des Staubes.

Seelische Antriebe solcher Art, welche die Unversehrbarkeit und Unantastbarkeit, das Urwesenhafte und Ewige der Seele aus ihrer unbewusst transcendentalen Selbstsicherheit heraus verkünden und verbürgen wollen gegenüber den stets schwankenden Erscheinungen der Sinnenwelt, gegenüber dem irdischen Jammer und dem Tode, werden allein im Stande sein — das behaupten wir ohne Bedenken —, den Genuss der Völker an einer Dichtart zu erklären, die das Furchtbare und den Tod zum besonderen Gegenstande erwählt. Der Zweck einer Katharsis nach den blossen Begriffen des Aristoteles vermag die Entstehung der Tragödie und die Lust daran nur auf einem unwahrscheinlichen psychologischen Umwege zu erklären. Nach Aristoteles würde nicht die Selbstkraft und Erhabenheit der Seele herabsehend auf Unheil und Sterben, unmittelbar aus der tragischen Kunst reden und sie inspiriren; vielmehr würde ein instinktiver Nützlichkeitstrieb, der von Kunstenthusiasmus nichts weiss, wie er Tier und Mensch gegen körperliche Leidenszustände das rechte Heilmittel seherisch finden heisst, so den Menschen hier befähigen, sich vom Übermasse seelischer Affektionen klüglich durch eine Kunst zu befreien, deren innerstes Wesen gleichwol in Enthusiasmus besteht. Diesen Enthusiasmus aber, das Ekstatische der Kunst, wie der durch sie erregten Affekte lässt ja auch Aristoteles gelten, und nichtsdestoweniger wäre er gemäss seiner Auffassung der Katharsis die treibende, schöpferische Kraft der tragischen Dichtkunst nicht, sondern ein äusserliches Mittel. Wir glauben, es genügen die wenigen von uns aufgewandten Worte, um den Vorzug psychologischer und künstlerischer Einfachheit in einer Katharsis, wie wir sie deuteten, vor der aristotelischen Bestimmung darzutun. Innerste Quelle der Tragödie sind demnach der Individualismus und das geheime Unsterblichkeitsbewusstsein des Menschen, und uns bedünkt, keiner Schwärmerei, sondern einzig der objektiv realen Schätzung bedarf es, das einzusehen, bei jedermann, dessen Geistesvermögen geartet ist, so Hohes im menschlichen Seelengrunde und in der Dichtkunst wahrzunehmen.

[1]) S. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“, mit welchen Aufsätzen wichtige Stellen aus den Abhandlungen „Über das Pathetische“ und „Über das Erhabene“ zu vergleichen sind.

9. Verneinung des Willens zum Leben kann nicht der Sinn der Tragödie sein, die nach dem Überwinden der Erde zu ihr zurückführt.

Oder könnte etwa passender für eine transcendental-psychologische Erklärung der Tragödie und der tragischen Katharsis schlechthin die „Verneinung des Willens zum Leben" erachtet werden, wie sie nach Schopenhauer mit Zusammenstellung aller seiner darauf bezüglichen Sätze Siebenlist durch ein eigenes Buch erläuterte und neuerdings Ed. von Hartmann zum Erklärungsgrunde nahm? Verneinung als Grund, Ziel und Gewinn einer freien Kunstübung ist schon an sich etwas Unglaubliches; alles, was in einer Kunst so gut wie in der anderen enthusiastisch wirkt, alles Begeisternde und Erhebende ist bejahend. Die Erde mit Not und Tod zu verachten und zu verschmähen, ist erhebend für die Seele nur dann, wenn jene Kräfte in ihr, die sie zu solcher Verachtung und Verschmähung brachten, nicht mit allem Verschmähten und zugleich mit ihr selbst verloren gehen. Wenn jedoch all das Beste und Edelste in ihr, das der Erde entsagt, vernichtet wird, während die tolle Welt ihren Hexensabbat des Unrechtes fortjubelt, und um so betrübender, wenn Tugend und Recht dabei Sklavenketten tragen, so ist das nichts zur Erwärmung des Menschenherzens und Erhebung der Kunst. Die Kunst schafft, wie die Natur, und so wenig wie das Ziel dieser ist das ihrige Verneinung und Vernichtung. Ist Freude das Geschenk der Natur auf allen Wegen, wenn auch eine unbeständige und blendende Freude, die dem einen Geschöpfe zugeteilt wird durch Qual und Tod des anderen, so wird das letzte Ziel der Kunst echte unvergängliche Freude sein ohne Schein und Trug. Wol giebt es auch traurige Dichtungen und grosse Lyriker, die in Liedern mit Vorliebe dem Schmerze Ausdruck liehen; allein durch ihren Schmerz hindurch klingt immer noch die Sehnsucht nach einem geahnten Guten, Herrlichen, Schönen, dem Ideal, das die Erdenqualen desto fühlbarer macht. Gänzliche hohle Verzweiflung an allem und bittere kalte Verneinung kann ausnahmsweise in der Kunst uns nur dann etwas gelten, wenn uns der Dichter persönlich verehrungswürdig ward, wie das bei Lenaus letztem Gedichte, diesem dumpfen Ausbruch ungeheueren Seelenleids, der Fall ist. Eine ganze Dichtart vollends, deren Merkmal solche Verneinung wäre, kann es nicht geben. Dass die Tragödie als eigene Dichtart mit der ausgedehnten Länge ihrer Komposition in Akten der Verherrlichung des Nichts gewidmet wäre, ist ein Ungedanke. Dazu kommt noch, dass jegliche Kunst, wie sie zum Ausdruck ihres Geistgehaltes sinnliche Mittel verwendet und darin schwelgt, sie zum reinsten Schönen lebendig und

kraftvoll zu gestalten, zu solcher Sinnenmacht und freudigen Lebensfülle sich ganz unmöglich aufschwingen könnte, wenn sie dem Leben selbst den Krieg erklärte. Einer kathartischen Aufgabe im alten hellenischen oder irgendwelchem Sinne könnte eine Tragödie der Verneinung des Willens zum Leben unmöglich gerecht werden.

Wol kann auch die Kunst das Erhabene als ein Hinausstreben über das Irdische und über die Schwächen des Staubes mit sinnlichen Mitteln veranschaulichen. Solches tut der gotische Dom, dessen hartem Steinmateriale der Künstler gleichsam Seele einhaucht und luftige Verklärung, und solches vollbringt, wie wir erörterten, gleichfalls die Tragödie. Allein diese Künste führen, indem sie den Menschen vom Drucke des Irdischen befreien, ihn erleichtert doch wieder in's Leben zurück. Das Ideal, das Vollkommene, Reine, wie es das Kunstschöne uns vorzaubert, könnte kein Künstler finden und niemand ihm nachfühlen, wenn nicht seine hell leuchtenden Spuren mit diesem entstellten Erdendasein nach allen Seiten verstrickt wären. Unverletzt und unentweiht ist es nirgends, überall aber strahlt es auf und giesst himmlische Sehnsucht in alle Herzen, beflügelt jeden Mut, bis eigne und fremde Mängel ihn wiederum lähmend niederziehen. So gewiss wie alles, was ausser uns ist, gar nicht im eigentlichen Sinne vorhanden wäre ohne unsere Sinne und unser Denkvermögen, das mit Begriffen den Dingen durch Analyse und Synthese erst das Gepräge bestimmter sinnempfundener und geistig erfasster Wesenheiten aufdrückt, ebenso sicher ist alles, was von Anlagen und Vermögen in uns ruht, tot ohne die Gelegenheit zur Anwendung im Denken und Handeln, die uns die äussere Welt gewährt, ohne die Erfahrung. In der unendlichen Natur mit Himmel und Gestirnen, den Elementen, Stein, Pflanze, Tier und Mensch glänzt uns schon bei bloss sinnlicher Wahrnehmung ein göttlicher Lebensfunke allerwärts entgegen, der uns zu allem rechten und edlen Tun beseligt. Ob wir dann mit gereiftem Sinn die Fallstricke kennen lernen, die bei arglos blindem Vertrauen auch unsrer Rechtschaffenheit durch allen diesen Schimmer gelegt sind unter Lockung unsrer Sinnlichkeit, wir werden doch gerade nach der reifsten Erkenntnis über Gut und Böse niemals aufhören, die edelste und beste Stärkung zum Ideal aus der sonnigen lebenatmenden Natur einzusaugen. Und um wie viel mehr offenbart uns vom Ideale trotz den unzähligen Täuschungen das menschliche Geistesleben! Der Bruchstücke, der Halbheiten entdecken wir freilich zu unsrer schwersten Betrübnis selbst dort genug, wo wir durch frühere Erfahrung zum schönsten Vertrauen zweifelloses Recht gewonnen zu haben glaubten; aber, seien es Bruchstücke, seien es Halbheiten,

Zeugnisse sind es doch vom Ideale. Wenn wir den Helden der Tragödie um des von ihm auf Erden verletzten oder vergeblich bezeugten Ideales willen alles, was im Leben ihm teuer war, und das Leben selbst opfern sehen, so wird das edle Seelenfeuer, das ihn über das Gemeine emporhob, auch unsere Herzen entzünden und wir werden uns stärker fühlen, mit unseren besten Kräften im Leben das Ideal zu betätigen, das jener mit dem Tode zu besiegeln nicht zu gering achtete. Der sterbende Held legt das Ideal gleichsam wie ein Vermächtnis der Welt ans Herz; wir alle sind seine Erben. Daher die gehobene Stimmung, mit der wir nach dem Schlusse einer Tragödie das Theater verlassen, der leuchtende Blick, der beflügelte Schritt, wovon G. Freytag [1]) redet. Nichts ist falscher als der Verdacht Platos gegen die Tragödie, dass sie mit Tränen die Menschen verweichliche. Ihre Wirkung auf uns trotz der Verherrlichung des Todes, seines Friedens und seiner Verheissungen und trotz der so oft geradezu dargestellten Apotheose der Seele im Sterben ist auch keineswegs Todessehnen. Wol verleiht sie uns Stärkung gegenüber dem Tode; aber sie stärkt uns zunächst für und gegen das Leben, und wahrhaft stark sind wir erst, wenn wir wie den Tod auch das Leben zu überwinden wissen. In seinem unvergleichlichen Dithyrambos „Ideal und Leben“ hat Schiller uns unterwiesen über die Heimat und den Besitz des Ideals: es tront droben bei den seligen Göttern, aber auch auf Erden können und sollen wir es finden. Wie Herakles tief erniedrigt als Knecht seine Erdenpfade zog, um die feindselig niederen Ungetüme und den Tod zu bekriegen, bis der Gott in ihm vom Menschen sich schied, damit er das „spiegelreine“ Leben des Götterfriedens genösse, also sollen auch wir im Joche unserer Endlichkeit ringen um das Ideal, damit wir einst es mühelos besitzen. Im selben Geiste wie die erhabene Dichtung der Tragödie mahnt uns so der grosse Dichter, obwol er wiederum in Übereinstimmung mit ihr weiss, dass drunten das „buhlende Glück“ „dem Schlechten mit Liebesblick folge und nicht dem Guten“; denn

> „Er ist ein Fremdling, er wandert aus
> Und sucht ein unvergänglich Haus“.

10. Die der Kunst immanenten Wirkungen sinnlicher und geistiger Natur.

So viel nun ward von uns verhandelt über die tragische Katharsis und ihre Wirkungen. Von Wirkungen eines Kunstwerkes zu reden gilt aber vielen von vornherein für unerlaubt. Schon deshalb allein verwerfen sie mit Berufung auf jenes verfehmende Wort, welches Goethe

[1]) Vgl. Technik des Dramas. S. 77. 82. (Erste Auflage.)

in seiner „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ über Wirkungen der Kunst gesprochen, in Bausch und Bogen die ganze Katharsislehre, da man ja über die sprachlich unmögliche Übersetzung und den unhaltbaren Erklärungsversuch Goethes hinweggehen musste, der die Katharsis bei den handelnden Personen des Dramas selbst sich vollziehen lässt. Man will behaupten, dass die Wirkung einer Kunstschöpfung nichts ihr Immanentes, sondern etwas Hineingetragenes sei; aber, soweit diese Wirkungen eigentliche Kunstwirkungen sind, d. h. solche, die mit dem Wesen einer Kunstart und eines einzelnen Werkes unmittelbar zu tun haben, sind sie ganz fraglos immanent. Wer nicht bestreitet, dass alle Kunst bestimmten inneren Gesetzen folgt, wie darüber Goethe am allerwenigten Zweifel hatte, der hat einzuräumen, dass in jeder ihrer Arten solche Gesetze auf eine eigene Geistesstimmung, auf einen sicheren Ausdruck abzielen. Wie es geboren wird schon im Geiste des Künstlers, trägt jedwedes Kunstwerk eine Gesamtidee, einen Gesamtausdruck in sich für das menschliche Gemüt im Allgemeinen und, je mehr schaffend der Künstler sein Fühlen zu dem der Menschheit erweiterte, desto gewisser schuf er für alle und desto Glücklicheres gelang ihm. Sein Wirken und die Wirkung seines Werkes ist so untrennbar Eines wie sein Gemüt und das Menschengemüt. Das kleinste Lied des Dichters besitzt einen solchen Ausdruck, der empfangen Eindruck, Wirkung heisst. Es geht nicht an zu meinen, dass eine Kunstschöpfung, getrennt für sich, bestehen könne ohne den Menschen, um den Singular hier im kollektiven Sinne anzuwenden. Jak. Bernays sah denn auch ein, dass der Begriff der Wirkung dem Wesen der Künste in keiner Weise abgesprochen werden dürfe, und beschränkte die bezüglichen wenig glücklichen Sätze Goethes nicht ohne Willkür auf bloss moralische Wirkungen, indem er solche weitab von der Katharsislehre des Aristoteles fand und sich darin vollkommen dann auf Goethes Seite stellen wollte in Abweichung von Lessing, der ja die ethische Läuterung in der Katharsis ausnehmend hervorkehrte.

Wo die Beziehungen des Ethischen zum Ästhetischen in Frage treten, da bemerkt man noch immer zwei merkwürdig verschiedene Strömungen. Die einen hören nicht auf trotz Kant, Goethe und Schiller den Künsten einen unmittelbar moralischen Zweck zuzuweisen und scheinen Lessings Wort nicht vergessen zu wollen, es sei traurig, zu zweifeln, dass die Absicht jeder Dichtung unsere Besserung sein müsse. Die andern aber, die, sich ohne vieles eigene Überlegen mit mehr oder minder Recht auf Autoritäten berufend, gewandte Diener der geltenden Tagesmeinungen sind, rümpfen die Nase, als ob Moderduft sie um-

streiche, wenn nur irgend von etwas Ethischem auf dem Felde der Kunst die Rede ist. Da es jedoch in jedem Falle Aufgabe der Kunst ist, ein kraftvoll lebendiges Sein unter einem bestimmten Ausdruck in seiner ihm natürlich innewohnenden Schönheit wiederzugeben und da im allgemeinen praktischen Sein der Menschheit ohne Zweifel das Ethische den obersten Rang einnimmt, so kann füglich auch nicht bestritten werden, dass es in jeder tiefgreifenden Kunst der allervornehmsten Stellung gewiss sei. Das zeigen, wenn man ernster zusieht, genug hochbedeutende Kunstwerke, zumal im Gebiete der Poesie, als deren Beispiel bloss die Iphigenie Goethes genannt zu werden braucht, der von lehrhafter Moral in der Kunst jedenfalls möglichst entfernt war. Auch andere Künste belegen dies, und die hellenischen Götterbilder zeigen in ihrer Würde und Anmut, in ihrem Heiligen wol des Ethischen genug. Wo unser lauterstes Schönheitsgefühl angesprochen wird, da werden, wie Schiller in den „Ästhetischen Briefen" uns ans Herz legte, auch ohne irgendwelchen unmittelbar ethischen Ausdruck mit dem vollen Menschentum in uns auch die ethischen Anlagen gehoben. Trotzdem entgiengen Schiller nicht die grossen Gefahren, die bei einseitiger Schönheitspflege der Kultur in ethischer Hinsicht drohen müssen, und, nachdem er auf das Verderbliche einer eitlen Schöngeisterei bereits in jenen Briefen hindeutete, hat er dann noch in besonderen Aufsätzen vor der sorglosen und arglosen Hingabe an den blossen Geschmack gewarnt. Dem Bürger der Erde ist es, wie er einschärft, nicht vergönnt, selbstvergessen und weltvergessen allein an den Reizen des Schönen sich zu berauschen; denn, wenn er aufhört, gegenüber der Welt seiner ethischen Pflichten eingedenk zu bleiben, so wird er unfehlbar sie bald an ein tändelndes Sinnenspiel verraten haben. Wenn es aber dem Menschen somit nicht frommt, über Schönheitsgenüssen aller Ethik zu vergessen, so kann es nach Schiller am wenigsten dem Künstler taugen; denn er ist es, der uns zum echten Schönheitsdienste und zur ästhetischen Erziehung leitet, und eine Verbildung des Künstlers in der Empfindung des Schönen, zu der auch er ohne ethisches Bewusstsein notwendig gelangen müsste, rächt sich an allen. Höchstens Kunstschönes gebiert nur lückenloses Umfassen alles Menschlichen. Wolverstanden, im Reiche des praktischen Tuns darf das Menschengemüt und Künstlergemüt nie den Leitstern des Ethischen verlieren, was heilig hohen Sinn, dann dem Gemüte eines Künstlers einzuflössen vermag, und ihm unermesslichen Segen schenken kann für sein Reich des Schaffens; in diesem seinem Reiche aber darf er kein einziges anderes letztes Richtziel haben, als das höchste Schöne und, indem dessen volle Frucht von der Blüte alles Menschlichen ihm zufällt, weiht das

reine Kunstentzücken unbewusst ihm und allen Geniessenden den Busen auch mit dem Willen und der Kraft alles ethisch Guten.

Die Proben einer faden allein herrschenden Schöngeisterei giebt die Gegenwart hinreichend bei den Künstlern und beim Publikum, und ein Merkmal entarteten Geschmackes ist es, dass man in einem Sinnenspiele vermeintlichen Wahrheitsdienstes, das auch sogar oft kein Schönheitsdienst mehr sein mag, sich das Ansehen giebt, jegliche Selbstzucht und jegliches Gesetz in der Kunst zu verachten. Eingehend die wichtige Frage über das Verhältnis des Ethischen zum Ästhetischen hier zu behandeln, führt zu weit und man wird beim Studium der Abhandlungen Schillers darüber die nötigen Anregungen gewinnen. Es sollte hier nur nachdrücklich daran erinnert werden, dass, obschon alle Künste, wie für die Form, so für die Lebendigkeit des Inhaltes der Sinnlichkeit nicht entraten können und ohne einen reichlichen Teil davon unmöglich sind, es dennoch im Sein und Menschensein, welches sie darstellen. anderes und Höheres giebt, als das bloss Sinnliche, und dass die Vergeistigung des Stoffes schon bei den Künsten, welche am Unmittelbarsten sinnlich wirken, nicht fehlen solle. Alles Geistige und somit jedes ethische Motiv darf die bewegende Macht der Kunst und vorzüglich der Dichtung werden, wofern es nicht mit dem Anspruche der Unterweisung und moralischen Belehrung in die Alltagswelt übertritt, die nach weisen Gründen richtet, sondern als Schönheitsfreude und Entzücken im geheimen Seelenbereiche des Unbewussten begeisternd die Segel der Schaffenskraft schwellt und alle Gemüter mitbewegt. Nicht etwa bloss das Sinnliche, sondern vor allem das Geistige stellt ja doch eben ein Sein dar, und im Kunstgewande ist das Ethische aus dem Reiche des Wollens und Lehrens ganz in das Reich des Seins und zwar des vollkommenen Seins eingetreten, wie es gegenüber dem Sein des blossen Sinnenscheines der sinnlich-geistige Schein des ästhetisch Schönen darstellt. Folglich ist dann das Ethische dem Kunstwerke, wie jede ihm zu Grunde liegende Idee, durchaus immanent.

Die Bezeichnung der didaktischen Poesie ist bei uns allzu schwankend, weil man darunter sowol Gedichte mit bewusstem Belehrungsplan, wie Hallers „Alpen“ oder einen Preis der Gesundbrunnen u. dgl., wo der poetische Reiz nur in der Ausschmückung der Rede liegt, als auch Schillers machtvolle Gedichte „Glocke“, „Spaziergang“, „Ideal und Leben“, in denen der kleinste Gedankenteil zu begeisterungswarmem Gefühl ward, oder die paränetischen hohen Freiheitssänge von 1813 von Körner, Arndt, Schenkendorf und Rückert, oder die für Geistesfreiheit erglühenden „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ von Anastasius Grün

gleichmässig einbegreift. Ich erwähne das, um darzutun, wie wenig klar und sicher unser Verständnis zur Zeit über Didaktik und Reflexion in der Poesie ist, über welche die Tagesmeinung meist ohne Unterscheidung des dichterisch Vollberechtigten abspricht. Ich habe in einem Aufsatze über Albert Möser (Beil. z. Allg. Ztg. 1893, Nr. 311. 313. 317) mich bemüht, sogar das vollkommene Recht der Betrachtung in der Poesie, mit Berufung schon auf altberühmte Muster der griechischen Chorgesänge und Elegieen, sowie auf Beispiele der grössten neueren Dichter, unter denen Goethe durchaus nicht fehlt, gehörig zu bezeugen. Freilich tut der Dichter wol, auch in aller Betrachtung das sinnliche Element nicht zu vernachlässigen, in erzählenden Beispielen und in metaphorischen Schilderungen jeder Art, weil er durch Anschaulichkeit die Fantasie am leichtesten beschäftigt und so Leben erschafft; aber, wie ihm immer das Letztere gelinge, falls er nur überhaupt in seinen Dichtungen uns wahrhaftes Leben schenkt, das wir schon spüren durch den warm lebendigen Atem seiner eigenen Brust oder der von ihm erdichteten Personen mitten in aller Betrachtung, hat er sich Dank verdient; denn blosse Anschaulichkeit und Sinnlichkeit, ein wie kostbares Medium des Geistigen sie sind, machen die Poesie nicht aus. Es giebt manches sprechende Lied, in dem von Anschaulichkeit so gut wie nichts vorhanden und die bewegte Seele nur unmittelbar von der Seele gespürt werden kann. (Z. B. „Wanderes Nachtlied“ von Goethe, oder Klärchens „Freudvoll und leidvoll“ etc., zumeist auch Gretchens „Ach neige, du Schmerzensreiche“, oder Uhlands „Künftiger Frühling“, oder M. Greifs „Am Grabe meiner Mutter“ und jeder bedeutende Lyriker liefert Beispiele.) Festzuhalten ist nur, dass allerdings Anschaulichkeit bei dem wundervollen Werte, den sie in aller Poesie hat und der in der Erzählung allenthalben unentbehrlich wird, falls nicht Gespräche oder Gedanken der eingeführten Personen sie etwa durch lebendige Betrachtungen ersetzen, da nimmermehr fehlen darf, wo irgend Menschen, Tiere oder Dinge auf den Schauplatz treten, und dass sie, wo sie gegeben wird, vollendet gegeben werden soll. Ein Dichter, der nicht anschaulich die sinnliche Welt zu schildern vermag, wird auch die geistige nie wahrhaft lebensvoll gestalten. Überall aber, wo Ursprung und Ziel eines Gedichtes im Reiche des lebendigen schönen Empfindens liegt, ist Dichterland.

11. Transscendenz und Immanenz. Das Unbewusste in der Kunst.

Alle diese letzten Darlegungen hätte ich mir erspart oder abgekürzt, da sie nicht nötig sind zur Verteidigung meiner Auffassung der Katharsis,

wenn ich nicht zu gut wüsste, welchen Vorurteilen dieselbe bei der gewohnheitsmässigen Kunstkritik begegnen wird, und den Gegnern begreiflich machen wollte, wie unterwaschen der vermeintlich felsenfeste Boden ist, auf dem sie sich so mühelos tummeln. Meine Erklärung der tragischen Katharsis nämlich dürfte den grossen Vorzug haben, dass der erhabene ethische und tief religiöse Gehalt, welchen nach ihr die Tragödie unbestreitbar besitzt, ganz und gar nicht aus einer Überlegung und Absicht des Dichters entspringt, nichts irgendwie Aufgegebenes und Gewolltes ist, sondern aus einem naturmächtigen Selbsttriebe der Seele hervorgeht als eine Selbstdarstellung, in der sie, zwischen Leben und Tod gestellt, um sich Siegerin zu wissen über alle feindseligen Erdgewalten, die eigensten und wunderbarsten Kräfte ihres unzerstörbaren Innenlebens entfaltet. Immanent kann keine dichterische Tätigkeit und Wirkung in höherem Grade sein als diese.

Der transscendental-religiöse Gehalt ändert daran im Mindesten nichts. Den Begriff alles Transscendenten sind wir fälschlich geneigt mit gänzlicher Gesetzlosigkeit und Willkür zusammenzuwerfen, während in Wahrheit sein Reich das umfasst, was unser sinnliches Wahrnehmungsvermögen übersteigt. In diesem Reiche, das wir uns nach Massgabe des uns bekannten Erstaunlichen und Unbegreiflichen nicht gross genug vorstellen werden, waltet sicherlich ebenso ein *einziges* Geistesgesetz, wie in den uns zugänglichen Bruchstücken der Natur, und ebendieselbe Immanenz ist mithin hier wie dort vorhanden. Da der Mensch durch seine irdisch-sinnliche Natur von jenem Transscendenten geschieden ist, nennen wir die sich mit Irdischem vermengenden, unbewusst und ungekannt in ihm waltenden Geistesgesetze nach herkömmlichem philosophischen Sprachgebrauche nicht transscendent, sondern transscendental. Es ist also selbstverständlich, dass dieses Transscendentale mit seiner geistigen Gesetzmässigkeit einem Kunstwerke immanent sein kann.

Wer irgend das Unbewusste im Kunstschaffen würdigt, dem kann das Elementare solcher Innenschau der Seele, das sich in der Tragödie zur Geltung bringt, nichts Verwunderliches sein. Schwer zu glauben aber ist es, dass ernsthafte Kritiker für dies Unbewusste in der Kunst das mangelhafteste Verständnis zeigen, es übersehen und beiseite lassen, wenn sie es nicht geradezu leugnen. Zu denen, welche das Letztere sich zu Schulden kommen lassen, gehört Reinkens. Er setzt beim Dichter unbedingt in allem die klar bewusste Absicht voraus und glaubt, dass Aristoteles mit ihm ebenderselben Meinung sei, weil er mannigfaltige Ratschläge für das dichterische Gestalten erteilt und Grundsätze dafür aufstellt. Weil selbstverständlich, wie bei jedem Künstler, beim

Dichter und zumal innerhalb der weitangelegten dramatischen Komposition auch das Bewusstsein ernste Aufgaben hat, so hält er unterscheidungslos die gesamte Kunst für etwas Bewusstes. Entgegengesetzte Ansichten bezeichnet er spöttisch als „nebelhaft“! Homer soll nach ihm von seinem eigenen bewussten Dichten überzeugt sein, weil er von dem seherisch klaren Schauen der Sänger redet. Aber diese Klarheit ist, weil eben seherisch, nach Homers deutlicher Meinung gleichwol unbewusst, und nichts anderes kann es heissen, wenn die Muse angerufen wird, die durch den Sänger sprechen soll, und wenn gesagt wird, dass er nur singe, wie der Gott es ihm gebiete. Die ganze tragische Katharsis nach der Lehre des Aristoteles verlacht Reinkens, nachdem er mehr als hundert Seiten darüber geschrieben. Er begründet das mit Sätzen wie dem folgenden: „Sophokles hat bei seinen Ödipus-Tragödien sich gewiss ebenso wenig das Mitleid der Zuschauer zum Zwecke gesetzt, wie Goethe, da er seinen „Faust“ dichtete.“ Und weil dieser bewusste Zweck nicht deutlich dem Dichter vorliegt, so ist es nach Reinkens nichts mit der ganzen Katharsis. Sodann fragt Reinkens: „Gehören die Zuschauer, in welchen eine solche Katharsis, wie Aristoteles sie beschreibt, angenommen wird, zum Wesen der Tragödie? Man nehme die beste Tragödie und lasse sie, unterstützt durch die musischen Künste und die gelungenste Scenerie von den besten Schauspielern aufgeführt sein, — doch ohne für die Katharsis von Mitleid und Furcht disponierte Zuschauer: wo wird dann jene tragische Wirkung erzielt? Nirgendwo und in keinem, aber von dem Wesen der Tragödie fehlt deshalb nichts.“ So schlecht versteht Reinkens, dass jene Zuschauer, auf die Aristoteles die Wirkung behauptet, schlechthin Menschen sind und dass nur von einer schlechthin menschlichen Wirkung die Rede ist. Von der Wirkung der Tragödie fehlt nichts, so lange, selbst ohne jedes Publikum, Schauspieler sie darstellen mit echtem Gefühl, so lange also nur irgend wahre Menschen mit ihr in Berührung bleiben, und die Disposition von Furcht und Mitleid würde erst aufhören, wenn sie von Menschen ganz abgeschnitten, also dann nicht mehr vorhanden wäre. Dass aber diese kathartische Wirkung auf die Hörer, wie das dichterische Schaffen selbst, in der Hauptsache ebenfalls unbewusst sei, ist Reinkens wieder dunkel. Dass das ganze Gefühls- und Fantasieleben des Menschen nicht von seinem bewussten Willen abhängig sei, ist so klar und fällt dennoch vielen zu erkennen so schwer!

Aristoteles selber aber war ganz anderer Meinung, als Reinkens vorgiebt. Er behauptet die unbewusste Zweckmässigkeit in Kunst und Natur: „ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται.“ Die Kunst geht nicht mit sich zu Rate!

Er vergleicht das Unbewusste im Kunstschaffen mit der instinktiven Selbstkur von Kranken, die gleichsam von der Krankheit belehrt, blindlings das specifische Heilmittel verlangen, [1]) wobei es übrigens nahe liegt, auf Grund der medizinischen Metapher seiner Katharsislehre die ganze Entstehung der Tragödie auf solchen instinktiven Heiltrieb bei psychischen Affektionen krankhafter Art nach ihm zurückzuführen. Auch eine schon oben erwähnte Stelle der Poetik, wo gesagt wird, dass die griechischen Tragiker ihre Stoffe nicht mit bewusster Kunst (*οὐκ ἀπὸ τέχνης*), sondern durch glückliche Eingabe (*ἀλλ' ἀπὸ τύχης*) gefunden hätten, bestätigt noch einmal die Meinung des Aristoteles über das Unbewusste des Kunstschaffens, und zu bemerken dabei ist nur, dass der Philosoph mit verändertem Wortsinne, wie er auch bei strengsten Denkern zuweilen begegnet, da unter *τέχνη* gerade das Bewusste im Gegensatz zu *τύχη* versteht, während ihm in der Physik die *τέχνη* für unbewusst gilt. Dem Geiste nach aber stimmen beide Stellen überein. Und wenn man die Künstler und Dichter selbst befragt, sie werden ohne Bedenken die in ihnen wirkende unbewusste Kraft eingestehen. Goethe schreibt an Schiller, dass das dichterische Schaffen eigentlich in allem unbewusst sei, und Schiller hat in einer Menge berühmter Gedichte den Sänger im Sinne Homers als den Sendling der Götter verherrlicht.

Jenes Wort „bewusst und gross“, das Goethe vom grossen Feldherrn der Deutschen spricht, gilt trotz alledem auch vom Künstler. Nach Klarheit und Plan im Schaffen strebt auch er, wie in der achten Strophe von „Ideal und Leben“ Schiller die ernste Mühe des Genius wol kennt:

„Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born.“

Unermessliches erreicht er dadurch, falls er wirklich als Gottbegnadeter empfängt und spendet. Zu den künstlerischen Absichten, die ihm für die Anlage des Ganzen ins Bewusstsein sprangen, gesellen sich nämlich nun hundert und aber hundert neue Einfälle, die der Gott, der ihm den ersten unbewussten Keim seines Werkes in die Seele senkte, dem heranwachsenden Gebilde wieder unbewusst als Aussteuer hinzulegt. Wenn er reich ward durch die Rechenschaft, die er sich selber gab, was kann denn er dafür, wenn er noch viel reicher ist ohne sein Wollen und Wissen? Sind doch auch dies wahrlich nicht zufällige rechtlose Geschenke: denn die Wurzeln des uns eignenden Selbst senken sich ungleich tiefer als wir es ahnen, und auch der Gott streut seine Saaten nur in edlen Boden.

[1]) Phys. ausc. 2, 8. Vgl. darüber Jak. Bernays Grundzüge S. 15.

12. Schluss. Definition.

Wenn man also in der Kunst das ästhetische Schönheitsgefühl als einzige umfassende Gesamtwirkung anerkannt wissen will, so hat man Recht; doch hat man nicht Recht, wenn man die geistigen Grundtriebe, die als Entstehungskeime Gehalt und Leben spendend allein das schönheitsvolle Werk hervorbilden, die schon in den übrigen Künsten Grosses bedeuten, die in der Poesie nie fehlen und in einer umfangreichen Dichtung auf das Merkbarste hervortreten, übersieht oder ableugnet. Begnügt man sich damit, als das Wesen der Tragödie etwa das Schöne zu erklären, so sagt man damit, wie richtig das ist, trotzdem so gut wie nichts. Mussten die psychischen Grundtriebe, welche Aristoteles in seiner tragischen Katharsislehre annimmt, uns an und für sich genommen als unzulänglich erscheinen für die Entstehung der tragischen Dichtart, so sind mittelbare ethische Antriebe und Wirkungen für die Tragödie aus seiner übrigen Philosophie, wie man mit Recht öfter geltend machte, mit zwingender Logik zu erschliessen. Da nach ihm nämlich die Leidenschaften in der rechten Masshaltung „Waffen der Tugend“ sind, und Furcht und Mitleid ferner durch die Tragödie eine heilsame Entreinigung erfahren sollen, so wäre zu folgern, dass eine ethische Läuterung dabei unausbleiblich wäre. Festzuhalten ist jedoch, dass Aristoteles selbst diesen Schluss nicht gezogen hat.

Zudem bietet das Mitleid nach der Anschauungsweise unserer heutigen Kultur für ein reicheres Verständnis der Tragödie keine geringe Förderung. Die rein selbstische Rückbeziehung des Betrachtenden vor fremden Leiden auf das eigene Ich hat sich dem vertieften Fühlen gewandelt in ein an jedem fremden Leiden warm teilnehmendes Erbarmen. Als Mensch uns ähnlich soll der tragische Held nicht deshalb sein, damit wir, fürchtend und leidend, ganz unser Selbst an seine Stelle versetzen, sondern bloss deshalb, damit wir sein Leiden verstehen. Ganz sicherlich ist auch die innerste menschliche Gefühlsweise, ob die Reflexion darüber abweiche, zu allen wirklichen Kulturzeiten ziemlich dieselbe, während man sagen darf, dass die Lagen und Leiden der tragischen Personen schon in der griechischen Kunst meist solche waren, dass ein gleiches Erleiden im eigenen Leben für die Hörerschaft höchst unwahrscheinlich sein musste. Auch hier war es demnach das menschlich Echte im Helden, was sogar unter den aussergewöhnlichsten Schickungen vielmehr ein Verstehen seiner Leiden ermöglichte, als dass eine gänzliche Unterschiebung des Selbst an seine Stelle stattgefunden hätte. Das

Wesen aller Fantasie ist es ja auch, dass sie mehr unser Selbst erweitert zum Verständnisse alles Fremden, als dass sie nüchtern die Welt zurückbezieht zum engen Kreise des Ich.

Die transscendentalen Erklärungen der Tragödie und ihrer Katharsis, welche dieser Versuch aufstellte, sind, wir wissen es wol, insgemein anderer Art, als sie zumeist den naturalistischen Geistesrichtungen der Gegenwart bequem sind, denen solche ästhetischen Wahrheitsfragen oft nicht mehr als Geschmackssachen bedeuten. Als Wahrheitssucher übergeben wir trotzdem unsere Gedanken, so bescheiden wie ernst, der Öffentlichkeit, hoffend, dass sie heute oder morgen einmal ihre Beachtung finden, und wir lehren:

Das Tragische bedeutet jenen Zustand der Seele, in dem sie, mitten hineingestellt zwischen ihr irdisches und ihr ewiges Sein, ringend unter eigener oder fremder Schuld, leidend und vom Körper sich lösend, ihre unsterblichen Innenkräfte entfaltet. Die Tragödie aber ist die Kunstart, mittels welcher im Drange der Selbstgestaltung die Seele eben dies unbewusst aus ihren eigenen geheimen Tiefen offenbart.

München.

Das Leben und die Wunder der Heiligen im Mittelalter.

Von

Peter Toldo.[1])

I. Einleitung.

Diese Untersuchungen sollen zwei verschiedene Zwecke erfüllen: eine wissenschaftliche Einteilung der Wunder der Heiligen im Mittelalter und das allgemeine Studium der Beziehungen dieser Wunder zu der Bibel und den religiösen, dem Christentum vorangehenden Mythen. Der erste Teil stützt sich besonders auf die Sammlungen der Bollandisten, denen ich noch eine Anzahl anderer Wunder hinzugefügt habe, die in verschiedenen lateinischen Texten enthalten waren: die Vitae Patruum, Speculum historiale von Beauvais, Legenda aurea von Jacques de Varazze, die Sammlung von Migne, die Marienlegenden von Mussafia u. s. w., ebenso die Sammlung von Caesarius von Heisterbach und die in romanischer Sprache von Coincy, von Marchant, von Bozon, von Passavanti, von Cavalca, die Miracles de Notre Dame, von hervorragenden Personen, u. s. w. Ich habe ausserdem die Werke von Eustache Deschamps zu Rate gezogen, die von Rutebeuf, das Leben der Kirchenväter, die Berichte von Le Grand d'Aussy, von Jubinal, de Méon, Montaiglon, die Revue de l'histoire des religions, die Aufzeichnungen, Auszüge und Studien von Adolf Tobler, kurz alles, was mir am passendsten erschien, um mir eine ziemlich genaue und vollständige Kenntnis über den Gegenstand zu verschaffen, der mich beschäftigte.

Die bibliographischen Angaben sollen in der Darstellung selbst berücksichtigt werden.[2])

---

[1]) Die Übersetzung aus der französisch abgefassten Handschrift des geehrten Herrn Verfassers hat cand. phil. Paul Gramsch in Breslau ausgeführt. (Anm. d. Red.)

[2]) Ich will nur gleich von vornherein darauf aufmerksam machen, dass die Bollandisten durch die Abkürzung Boll. bezeichnet werden, mit Angabe des Jahrhunderts, welches in dem Text angegeben und das oft irrig und zweifelhaft ist. In einigen sehr seltenen Fällen habe ich zu der Fleur des Bollandistes gegriffen (Abkürzung: Fleur des Boll.). Meist aber habe ich die Beziehungen beiseite gelassen, die man zu den Erzählungen und Legenden unserer Tage hätte anknüpfen können,

Ich betrachte das Mittelalter in seiner Gesamtheit, von den zurückliegendsten Originalen bis zu denjenigen des XIII. und selbst des XIV. Jahrh., von den Werken, die in gewisser Hinsicht einige ursprüngliche Charaktere bieten, bis zu den Kompilationen von Varazze, Beauvais u. s. w.[3]) Ich habe ausserdem die Wunder für sich selbst betrachtet, ohne mir die Mühe des Prüfens zu geben, wie oft sie sich in den Leben der verschiedenen Heiliggesprochenen wiederholen. Für die Kräfte eines einzigen Arbeiters wäre ein solches Nachforschen eine zu schwere Aufgabe gewesen. Die Hagiographen können sich einer so fruchtbaren Produktion rühmen, dass, wenn man sich allein auf das Gedruckte beschränken wollte, man wenigstens etwas hätte, womit man sich ein ganzes Leben beschäftigen könnte.

Wir teilen die Mirakel nach ihren charakteristischen Gesichtspunkten in mehrere Serien ein, nämlich: Mirakel der Geburt, der Busse; diejenigen, die bei Tieren, Pflanzen und leblosen Dingen geschehen; die Mirakel bei der Bestrafung im Augenblick des Todes, der Auferstehung u. s. w. Alle diese Darstellungen der Wunder haben auch ihren Platz gefunden, und da man die verschiedenen Unwahrscheinlichkeiten dieser Wunder, wie ihre Verbreitung zeigen musste, so habe ich zahlreiche Beispiele eines jeden von ihnen angeführt, ohne indessen die Sache zu weit zu treiben, indem ich bis ins Endlose die Beweise für die wunderbare Ausbreitung eines und desselben Typus vervielfältigte. Es genügt zu zeigen, dass diese Verbreitung da ist und dass ein ursprünglicher Mirakeltypus andere Wunder hervorbringen kann, deren Grundzug man erkennt, indem mehr oder weniger merkbare Unterschiede zwischen ihnen vorhanden sind. So z. B. das Wunder vom Wasser, welches in Wein verwandelt wird. Da ist der ursprüngliche Typus und daraus fliessen eine Menge anderer Umbildungen, die immer das Wasser zur Grundlage haben, welches sich nach den Ortschaften und Heiligen in Öl, in wohlriechende Flüssigkeiten, in Obstwein, Bier u. s. w. verwandelt. Nachdem ich genau diese verschiedenen Verbindungen geprüft hatte, musste ich zeigen, wie der Wundertypus in den Legenden verbreitet war. Ich habe ungefähr einige hundert Beispiele angeführt, und ich hätte nach meinen Noten noch viele andere hinzufügen können, wenn ich nicht

---

denn alles das lag, trotz seines Interesses und seiner Wichtigkeit, nicht unmittelbar in meiner Absicht. Unter den Wundern der Heiligen habe ich eine gewisse Stellung denjenigen der Jungfrau einräumen zu müssen geglaubt, die auch mit vollem Recht in die Familie der Heiliggesprochenen gehört.

[3]) Es handelt sich dabei für unsern Zweck keineswegs darum, die Geschichte der Texte zu bestimmen.

die übertriebene Anführung von Beispielen gescheut hätte. Wenn man nach mühseliger Arbeit gezeigt hätte, dass die Zahl dieser Verwandlungen sich auf 1001 belief, so würden am nächsten Tage andere Nachforschungen in einem unbekannten Manuscript ihre Zahl vermehrt haben, ohne dass das Ergebnis selbst endgültig festgesetzt würde. Das angeführte Mirakel erinnert an eines der berühmtesten Wunder, die man Jesus Christus selbst zuschreibt, und man kann dasselbe von anderen Wundern sagen, die sich mehr oder weniger eng auf die Berichte des Alten und des Neuen Testaments beziehen. Da man den Fall einer zufälligen Beziehung ausschliessen muss, denn die Kenntnis der Bibel bildete den Grund der christlichen Religion des Mittelalters, so habe ich es für passend erachtet, den Wundern der Heiligen diejenigen folgen zu lassen, welche man in der Heiligen Schrift und bisweilen auch in den apokryphischen Evangelien findet. Aber hier kommt eine Frage in Betracht, nämlich die, soweit es möglich ist, die Beziehungen zu erkennen, welche zwischen den Wundern der Heiligen und denen der Bibel bestehen, und diejenigen der Mythen zu erkennen, welche dem Christentum vorausgingen. Dies Feld war leichter zu überschauen und ich habe möglicherweise hie und da mit zu grosser Geneigtheit der Versuchung nachgegeben.

Unsere Wissenschaft vermag noch keineswegs überall eine unmittelbare Abhängigkeit der Wunder von den Mythen des Orients und des Nordens festzustellen, zumal hierzu Kenntnis der Sprachen des Orients, oder wenigstens eine ziemlich genaue Kenntnis von alle dem, was man darüber veröffentlicht oder übersetzt hat, nötig wäre. Aber wenn auch das Feld meiner Forschung beschränkt gewesen ist, so hat schon das der vor mir selbst durchforschten oder verglichenen Mythologie eine solche Ausdehnung, dass zwei Jahre einer beschwerlichen Arbeit mir erlaubt haben, es eben nur leicht zu berühren. Meine Vergleichungen sind also den wichtigsten Gedichten und Werken entnommen, durch Übersetzungen und durch meine Noten bekannt gemacht und stellen nur den geringsten Teil der Lektüre vor, denn, wie es allgemein bei solchen Nachforschungen geschieht, hat ein guter Teil jener Bücher, besonders die Veda, keinen Berührungspunkt mit dem Gegenstand meines Studiums gegeben. Was die Mythen Griechenlands und Roms betrifft, so war der Weg, den ich verfolgte, gewiss sicherer und ich hatte infolgedessen nicht für notwendig befunden, immer auf die in jeder mythologischen Abhandlung angeführten Quellen hinzuweisen.[4])

[4]) Ich erinnere indessen daran, dass ich mich hauptsächlich des Buches von Otto Gruppe bedient habe: „Die griechischen Kulte und Mythen in ihren Beziehungen

Die Beweisführung des Ursprungs kann trotz ihrer Unvollständigkeit einen gewissen Wert haben, denn wenn meine Nachforschungen einige Belegstellen dieser orientalischen Abstammung darbieten, muss man um so mehr zugeben, dass weiter ausgedehnte Studien wahrscheinlich ihre Zahl vermehren würden. Alle Abenteuer beziehen sich auf das Leben der Asketen, ihre ausserordentliche Enthaltsamkeit, ihre nicht weniger wunderbare Empfindungslosigkeit, auf die Wunder, welche ihre Geburt ankünden, ebenso wie die Wassergebete der christlichen Heiligen des Orients (religiöse Reinigungen) und die von der Hölle befreiende Auferstehung mehr Wahrscheinlichkeit hat, von den Ufern des Ganges herzustammen. Wir haben auch andere Mythen, andere Heiligenwunder in enger Beziehung zu den Legenden Griechenlands und Roms, und obgleich man nicht immer richtig bestimmen kann, ob die germanische Mythologie dem Christentum und dem Orient gewisse Einflüsse verdankt, oder ob vielmehr das Christentum alte Überlieferungen sich zurecht gelegt hat, die es in den Orten vorfand, wo es eindrang, so geben immer gewisse, hauptsächlich die Pflanzen und Tiere betreffende Mythen ihren nordischen Ursprung zu erkennen. Wir werden z. B. die Auferstehung der Tiere betrachten, welche Heilige und ihre Gäste beim Mahle bedient haben, und die nur eine stark heidnische Legende ist, die schon dem Gotte Thor zugeschrieben wurde.

Meine Ansicht über den indischen Ursprung gewisser volkstümlicher Überlieferungen ist nicht durch die gelehrte und geistreiche Kritik von Bédier erschüttert worden. Wir werden gern anerkennen, dass man die Beziehungen bisweilen zu weit ausgedehnt hat; es hat da eine übertriebene Voreingenommenheit geherrscht, die übrigens allen neuen Schulen eigentümlich ist, welche zu glühende und eifrige Neophyten haben. Aber wenn sich Bédier frägt, wozu diese Einteilung der endlosen Redaktionen ein und derselben Erzählung nützt, die in einer Menge von weit voneinander entfernt liegenden Ländern wiederkehrt, so vergisst er, dass diese Wiederholung ein und derselben Erzählung, welche Jahrhunderte hindurch und in verschiedenen Himmelsstrichen immer dasselbe Aussehen zu behalten gewusst hat, einen gemeinsamen Ausgangspunkt zeigt, einen gemeinsamen und feststehenden Typus, den man nur in Orten suchen könnte, wo die Erzählung eines Heiligenlebens allgemein war, die sich besonders vermittelst einer Masse wohlbekannter Überlieferungen verbreitete und noch

---

zu dem Orient", und der Artikel der Revue de l'histoire des religions. Für die alten nordischen Glaubenslehren leisteten mir Simrock und Christian Rogge gute Dienste.

mehr durch die mündliche Überlieferung, die sich bisweilen der hundertjährigen Existenz der Heiligen Indiens misstrauisch entgegenstellte.

Was ich von der volkstümlichen Erzählung gesagt habe, kann man auch auf die Wunder der Heiligen anwenden. Es giebt gewisse Wunder, welche wir bei den Hagiographen aller Völker wiederfinden, wo das Christentum seine Herrschaft ausgebreitet hatte, ohnehin bei den Gelehrten des Orients, wie bei denen des nördlichen Europa. Es giebt im Gegenteil andere Wunder, welche vielmehr den Heiligen einer bestimmten Gegend eigentümlich sind, und die Weisen Irlands wirken z. B. Wunder, die man nur zufällig und gewiss nur infolge einer Art von Vermischung wiederfindet bei Wundern, welche den Heiligen Ägyptens, Asiens oder Griechenlands zugeschrieben worden sind.

Die den Heiligen zugeschriebenen Wunder fliessen also aus zwei getrennten Quellen. Die erste wird durch den volkstümlichen Boden gebildet, denn der alte Glaube der vorhergehenden Religionen, der in längstvergangener Zeit an den Orten vorhanden war, wo der Heilige gelebt hatte, drang allmählich in die Legende mit einer Freiheit ein, die in dem Masse wuchs, als die Zeit ihre wirkliche Geschichte unkennbar machte. Der Heilige wurde so der Vertreter der ganzen Wunder einer bestimmten Gegend. Gewisse Heilige geniessen eine Volkstümlichkeit und haben auch Aussicht gehabt, ihr legendarisches Erbe auf Kosten der ihnen vorangegangenen Heiligen wachsen zu sehen. Der hl. Patricius z. B. vollbringt alle Wunder seiner irischen Vorgänger, denen er noch mehrere hinzufügt, die ihm allein angehören. Die Legende entstand also auf eine fast unbewusste Weise, und ein Bericht, der von Mund zu Munde ging, erwarb allmählich den Anschein geschichtlicher Wahrheit, der sich noch verstärkte, wenn eine Generation der folgenden diesen geheiligten Schatz vermachte. Das Wunder, welches wir heute mit einem Gefühl unbezwingbaren Unglaubens anhören, schien zu einer Zeit keineswegs abgeschmackt, wo das Wunderbare den Grund alles Glaubens bildete und in allen Kundgebungen der Kunst lebte. Ist es also erstaunlich, wenn die Völker einem Heiligen Wunder zuschreiben, die sich in den Legenden ihrer Fürsten und Helden wiederholen, und was war dabei Überraschendes, wenn ein Heiliger, der auf der Erde die Gottheit vertrat, diese Wunder vollbrachte, die den unbestrittenen Grund des Christentums bildeten? Die Glaubhaftigkeit der biblischen Berichte war im Mittelalter ein unerschütterliches Dogma und die Wunder der Heiligen waren nur die Folge davon, oder besser, sie bildeten den Beweis der Teilnahme, welche Gott noch für die Menschheit trotz ihrer Sünden hegte. Wenn man also ohne den geringsten Zweifel zugiebt, dass Moses aus einem Felsen hätte Wasser hervor-

sprudeln lassen können, dass Jesus es verstand, Brot und Fische zu vervielfältigen, dass der hl. Petrus, ebenso wie sein göttlicher Herr, auf der Oberfläche des Wassers wandelte, wie sollte man es erstaunlich gefunden haben, dass Heilige dieselben Wunder von neuem vollbrachten. Jedes Volk, jedes Dorf legte auf seinen Heiligen einen besonderen Wert. man stritt sich bisweilen um seine Reliquien, sogar mit den Waffen in der Hand, und man schrieb in gutem Glauben seinem Eingreifen Ereignisse zu, die man sich auf eine ganz natürliche Weise hätte erklären können: nämlich die Vernichtung der Feinde, das Weichen einer Pest, einer Überschwemmung. Wenn das Volk in der Verehrung eines bestimmten Heiligen sich plötzlich mit Unglück überhäuft sah, wenn Hungersnot, Krankheiten, Feinde sein Leben und Gut bedrohten, so schrieb man diese traurigen Ereignisse ebenso der Macht des Heiligen zu. Das war dann gewissermassen die Sühne für eine Sünde, die man mit nicht viel Mühe erkannte. Auf diese Weise bereicherte sich zuerst das Leben der Heiligen, welches im Schosse des Volkes wurzelte. Später gaben sich Schriftsteller, die besonders der Geistlichkeit angehörten, damit ab, die Geschichte der Heiligen und ihrer Wunder niederzuschreiben, sei es zum Ruhm der Kirche, oder des Ortes, dessen Beschützer diese Heiligen waren, schliesslich sei es zur Erbauung der Gläubigen oder selbst im Hinblick auf ihre Heiligsprechung. Diese Hagiographen befanden sich auf einem für ihre Nachforschungen günstigen Gebiete, denn sie beschränkten sich nicht nur darauf, schriftlich wiederzugeben, was die Volksüberlieferung zu ihren Ohren brachte. Sie kannten ausserdem die Wunder, welche den Grund der Heiligen Schrift, der Apostel, des Lebens anderer Heiligenschriften bildeten und alles dies vermischte sich in ihrem Geist und diente ihnen als Führer, um die Geschichte eines neuen Heiligen zu verfassen. Ihre Methode war genau das Gegenteil der historischen Methode unserer Zeit. Es gab sehr bekannte und beliebte Heilige, und in diesem Falle hatte man nicht allzuviel Mühe, den nötigen Stoff zu finden, um eine Legende herzustellen, welche die charakteristischen Züge des Helden wiedergab; aber es gab auch andere Heilige, deren Geburtsort man nicht einmal kannte, oder die Zeit, in der sie gelebt hatten — was man heutzutage noch bei den Bollandisten sieht —, und in solchem Falle war der Hagiograph genötigt, das Leben dieser Heiligen nach einem im voraus gefassten Plan zu erdichten, ein Plan, der ihm durch das Leben anderer Heiligen vorgeschrieben war. Den unsicheren Zügen einer fast verwischten Volksüberlieferung fügte der fromme Schreiber bestimmtere Linien hinzu, die der grossen Familie der Heiligen gemeinsam waren. Man brauchte sich nicht auf Kosten der Fantasie anzu-

strengen: die wunderbare Geburt, die bestimmten, meist 40 Tage dauernden Fasten, die Versuchungen durch Frauen, besonders wenn es sich um einen Einsiedler handelte, die Verwandlungen der Stoffe, die wunderbaren Heilungen und sogar irgend eine Auferstehung, das war der gewöhnliche vorher festgesetzte Plan und man konnte daher mit viel gutem Glauben und ohne zu viel Schalkheit daran gehen, eine willkürliche Lebensbeschreibung zu verfassen; denn da es sich um eine Person handelte, die göttlichen Schutz genossen, so musste sie wol gelebt und gehandelt haben wie ihresgleichen. Eine fast gleiche Erscheinung zeigte sich zu dieser Zeit, was die grossen Persönlichkeiten der politischen und Litteraturgeschichte betrifft, und die Sage von Karl dem Grossen, wie die von dem Zauberer Vergil bieten dafür ein treffendes Beispiel. Wenn man noch hinzufügt, dass Rom lange Zeit der Mittelpunkt der Hagiographie gewesen ist, so wurden von da auch die Geistlichen ausgesandt, mit dem Auftrage, die neue Religion zu predigen, heilige Apostel, die ihrerseits wieder Heilige wurden; Rom ward das Ziel einer allgemeinen Pilgerfahrt.

„Alles geht nach Rom, die Leute und das Geld", das ist die Klage mehrerer Schriftsteller des Mittelalters, die sich besonders über diese letztere Auswanderung beschwerten. In Rom fasste man für den heiligen Stuhl auch das Leben aller der Persönlichkeiten ab, die der Heiligsprechung würdig erachtet wurden, und wenn die Zeugen der Wunder nach langen Reisen die Priesterstadt erreichten, so hatten sie schon während des Weges alle Zweifelsbedenken verloren. Diejenigen, welche die Heiligkeit der Glückseligen bezeugen, oder ihr Leben niederschreiben wollten, waren Personen, die in jenem pathologischen Zustand lebten, wo das Hörensagen und die fantastische Erinnerung das Aussehen unumschränkter Wahrheiten gewinnen, und die mit der Aufsicht über ihre Pläne betrauten Kardinäle waren Richter von ausserordentlicher Nachsicht. Die Politik spielte dabei auch eine Rolle, denn wie bereits gesagt, interessierte zu jener Zeit ein Heiliger eine ganze Gegend derart, dass es nicht immer klug gewesen wäre, guten Katholiken, welche den heiligen Stuhl verehrten und bereicherten, einen Heiligen oder ein Wunder zu entziehen. Selbst ein zweifelhaftes Wunder, das man öffentlich als Wahrheit erklärte, konnte viel zum Ruhme Gottes und seiner Vertreter auf Erden beitragen.

Wunder stehen im schlagenden Widerspruch zu den von der Natur festgesetzten Regeln. Alles, was die menschliche Vernunft für abgeschmackt erklärt, findet dennoch statt durch das Eingreifen dieser

höheren Kraft, durch welche die Natur selbst geschaffen und ihre Gesetze bestimmt worden sind, denn was Gott gemacht und eingerichtet hat. sagt man, kann er zerstören und nach seinem Belieben umändern. Eine seltsame Schlussfolgerung, denn wenn Gott die Wahrheit und das Recht personifiziert, so kann er seiner Natur selbst nicht widersprechen, da jedes Wunder eine Verletzung dieser Wahrheit und dieses Rechtes bedeutet. „Es giebt keinen ausgezeichnet Gläubigen ohne Wunder“ erklärt Leganu (Vorwort zu dem angeführten Werke), „und es kann ohne Wunder keine Religion bestehen . . . . Da der Begriff eines schaffenden Gottes gegeben ist, so muss er sich dem vernünftigen Geschöpf offenbaren; er ist es ihm, er ist es sich selbst schuldig; nun aber kann er sich ohne Wunder nicht offenbaren . . . . Wenn er sich durch Vermittelung von Menschen offenbart, die beauftragt sind, seinen Willen oder seine Lehren ihresgleichen zu überbringen, so müssen sie Wunder tun, um Glauben zu finden.“ Man könnte Leganu fragen. wie es kommt, dass er die Wunder anderer Religionen zulässt, welche die katholischen Schriftsteller immer ins Lächerliche gezogen haben, und man könnte ihn auch fragen, warum die göttlichen Offenbarungen in einer Zeit, wie der unsrigen, aufgehört haben, wo die Wunder nicht weniger nötig sein würden wie im Mittelalter, damit die Repräsentanten der Gottheit diesen Glauben finden könnten, der ihnen bisweilen fehlt. Aber der Zweck, den wir verfolgen, ist nicht, die Möglichkeit der Wunder zu bestreiten, und so lassen wir Leganu bei seiner Überzeugung. denn „glücklicherweise ist die Zeit schon fern, wo man über die Möglichkeit des Wunders stritt“.

Das Gebiet der Wunder, welches auf den ersten Blick endlos erscheint, hat jedoch sehr wol bestimmte Grenzen. Es handelt sich darum. zum Teil oder vollständig den gewöhnlichen Regeln zu widersprechen. die für das menschliche Leben und für das Weltall festgesetzt sind. Der Volksglaube, die Quelle, aus der die Hagiographen schöpften, beschränkt sich also auf diesen beständigen Widerspruch. Ein gewöhnliches Kind verdankt seine Geburt den engen Beziehungen eines Mannes und einer Frau. Es kann also geschehen, dass der Heilige, im Widerspruch zu den bekannten Regeln, gänzlich dieses Zusammenwirkens entbehrt. dass das Wunder seinen jungfräulichen Zustand verkündet, und es ist nichts Erstaunliches dabei, wenn ein Mann, wie der Fürst aus der Legende von der hl. Anna, ein Mädchen aus seinem Schenkel hervorzieht. Es kann auch vorkommen, dass ein Kind den Leib seiner Mutter auf ungewöhnlichem Wege verlässt und dass es aus einer Seite des mütterlichen

Busens geboren wird, wie der indische Buddha. Im Augenblick, wo es das Licht der Welt erblickt, lässt ein gewöhnliches Kind seine Mutter mehr oder weniger lebhafte und andauernde Schmerzen ausstehen; ganz anders bei der Mutter des Heiligen. Nicht nur klagt sie nicht in diesem Augenblick, sondern sie fühlt ein unaussprechliches Wolbehagen und die grösste Ruhe des Körpers und Geistes. Kaum ist ein gewöhnliches Kind geboren, so beginnt es schon zu schreien. Der Heilige dagegen spricht bisweilen sogar, noch ehe er das Licht der Welt erblickt, und er kann, um irgend welchen Argwohn zu unterdrücken, sogleich anzeigen, welcher der anwesenden Personen er sein Leben verdankt. Nach dieser Methode reihen sich die Wunder, die in der Folge stattfinden werden. Der Heilige wird Nahrung entbehren können, gerade weil ein Mensch nach einem mehr oder weniger ausgedehnten Fasten notwendigerweise sterben müsste; er wird schon von der Wiege an religiöse Pflichten verstehen, er wird mit gekreuzten Armen schlafen, und an den Tagen der Vigilien wird er die Muttermilch verschmähen. Dann wird er auf dem Wasser wandeln, weil jeder andere Mensch es ihm nicht nachmachen kann, er wird Feuer tragen, weil jeder andere sich verbrennen würde, er wird sogar auf einem glühenden Lager ruhen, oder dem Eise befehlen, ihn zu erwärmen und sich zu entzünden, bloss um die Gesetze der Natur zu verletzen. So wird er in diesem beständigen Widerspruche den Felsen befehlen, Wasser hervorzusprudeln, den Flüssen, über die Ufer zu treten, den Lampen, ohne Öl zu brennen, den Wunden, einen göttlichen Duft zu verbreiten, den Bäumen, im tiefen Winter Blätter zu treiben und Früchte zu tragen, und der Sonne, in ihrem Laufe still zu stehen. Trotz seiner Macht wird der Tod sogar über ihn keine Gewalt haben. Der Heilige wird oft aus reinem Spass Fische schwimmen lassen können, die man soeben gebraten hat; er wird Rinder ins Leben zurückrufen, die man erwürgt, abgezogen und in Stücke geschnitten hat; er wird zu den Toten reden, die in den Gräbern liegen und wird ihre Antwort hören, er wird den Knochen befehlen, ihr Fleisch wieder anzunehmen, und den durch den Tod steifen Beinen, zu gehen. Er wird seinerseits, nachdem er aus dem Kreise der Lebenden verschwunden ist, an den Ereignissen dieser Welt teilnehmen können, indem er seinen Freunden erscheint, um ihnen Ratschläge zu geben, oder seinen Feinden, um sie zu bestrafen.

Diesen allgemeinen und immer wiederkehrenden Zügen muss man gewisse Wunder hinzufügen, die fest bestimmten Gegenden angehören. Bei den Heiligen des Orients findet man tiefe Spuren der indischen Mythen wieder, wie auch solche des Alten Testaments, während die Er-

innerung an die griechisch-römische Religion hauptsächlich bei den Heiligen dieser Landesteile auftritt. Die Jesus Christus zugeschriebenen Wunder wiederholen sich in der Regel da, wo das Papsttum am meisten seinen unmittelbaren Einfluss hat fühlen lassen, nämlich in Mittel- und Norditalien und in Gallien, welches am meisten romanisiert war. In dem Gebiet, wo vor dem Christentum Odin und Thor geherrscht hatten, hört man bisweilen den Bericht ihrer Taten, die einigen Heiligen der neuen Religion zugeschrieben werden, aber hier hat oft umgekehrte Übertragung stattgefunden und Odin hängt an dem Kreuze (Galgen), wie der Sohn Marias. Man muss indessen einräumen, dass diese näheren örtlichen Bestimmungen nicht immer unabhängig voneinander sind. Allmählich mussten in den gleichförmigen Redaktionen der Hagiographen die besonderen Züge verschmelzen und fast verlöschen, die Kenntnis des Alten und Neuen Testaments, besonders des letzteren, konnte sich nicht auf bestimmte Länder beschränken, und da die Lebensbeschreibungen der Hauptheiligen sich von Gegend zu Gegend verbreiteten, so beeinflussten sie die anderen Hagiographen, denen sie als Muster dienten. Bedenkt man ausserdem, dass ein guter Teil der mythologischen Wunder dieselben Züge aufweist, wie die der Bibel und dass es in der Heiligen Schrift nicht einmal ein Wunder giebt, das vorher nicht in Indien, in Griechenland, in Rom erzählt worden ist, so folgt daraus, dass man bei der Zahl der Fälle nicht genau die direkte Quelle bestimmen kann, obwol man im grossen und ganzen zugeben muss, dass der biblische Einfluss im allgemeinen die Oberhand behält. Jesus geht auf dem Wasser, so auch der hl. Petrus, aber die Rĭchis, die Apsaras und die Gottheiten des Ganges vollbringen jeden Augenblick gleiche Wunder. Moses lässt Wasser aus einem Felsen sprudeln, aber Bacchus hatte es schon gleichfalls getan. Der Prophet Elisa vervielfältigt das Mehl, Jesus die Brote und Fische, aber wir haben schon die unerschöpflichen Beutel und Töpfe Indiens, ebenso wie das Abenteuer Jupiters mit Baucis und Philemon. [5]) Wenn man von auferstandenen Toten spricht, so ist das eine jeder Religion gemeinsame Legende; werden wir nicht versucht, den Zorn eines Heiligen und die von ihm verhängten schrecklichen Strafen mit denen des Alten Testaments zu vergleichen? Da bietet uns die Lesung jedes indischen Gedichtes eine Menge anderer, nicht weniger schrecklicher Zornausbrüche und andere nicht weniger auffallende Strafen. Aber es giebt noch eine andere Tatsache von grosser Wichtigkeit. Die Wunder der Heiligen, welche ihr Vorbild in der Bibel nicht

---

[5]) Vgl. Marcus Landaus Studie im vorangehenden Hefte dieses Bandes der Zeitschrift S. 11 f.

finden können, erinnern uns meist an die Wunder der Mythen, welche dem Christentum vorausgiengen; diese Tatsache lässt sich aus unseren, wenn auch noch so unvollkommenen Nachforschungen feststellen.

Übrigens muss man bei den Legenden der Heiligen Asiens, Ägyptens und Griechenlands sich fragen, ob die biblische Überlieferung immer wirklich die unmittelbare Quelle ist, zu einer Zeit, wo die heidnischen Mythen für jedermann erreichbar und vielleicht besser bekannt waren, als die Heilige Schrift. Man muss auch bis zu einem gewissen Grade die neuen Gesichtspunkte zulassen, welche die Volksfantasie alten Überlieferungen geben kann, und diese neuen Gesichtspunkte entspringen aus einer Art von Anpassungsprozess und einer mehr oder weniger bedeutenden Entwicklung desselben Grundgedankens. Damit ein griechischer, indischer, skandinavischer Mythus einem katholischen Heiligen angepasst werden konnte, musste er einige ausschliesslich heidnische Züge einbüssen, und wenn es auf der Hand liegt, dass die indische Religion, mit ihren Gelübden der Busse, des Gehorsams und der Kasteiung sich dem Christentum anpassen konnte, so ist es selbstverständlich, dass die Ausschweifungen des griechischen Jupiter und seines Hofes zu lebhaft mit dem Geist des Evangeliums in Widerspruch standen. Es folgt daraus, dass man die Rakshasas, die Danaväs, die Asuräs, wie die Apsaras annahm, indem man durch ihr Ungestüm oder durch ihre Schönheit die Asketen der Wüste versuchte. Es handelte sich nur darum, ihren Namen in den des Teufels, des Satans oder der Courtisane umzuändern, aber der düstere und wilde Charakter der Nïchis, deren Verwünschungen immer verhängnisvoll waren, musste sich in dem neuen Kultus mildern, der die Liebe, die Hingebung und Verzeihung predigte. Daher sehen wir die Heiligen selbst die schreckliche Wirkung ihrer Verwünschungen vernichten, und in den meisten Fällen folgt der Reue die Befreiung von diesen Übeln, welche die Unehrerbietigkeit den Dienern Gottes gegenüber verursacht hat. Aber es giebt einen Punkt, in dem, wie wir sehen werden, die Heiligen nicht ganz übereinstimmen. Wehe dem, der es wagt, die Güter der Kirche oder die Schenkungen zu berühren, die sie von allen Seiten empfängt. Nur andere Schenkungen können ein solches Verbrechen sühnen. Aber dieses Merkmal ist nicht der katholischen Kirche allein eigentümlich. In Indien, wie in Ägypten und Griechenland, verteidigen die Priester hartnäckig ihre Güter, und der Tod oder eine noch schrecklichere Strafe trifft diejenigen, welche ihre ruchlose Hand an die Tempelschätze legen, die den Laien verboten sind. Zur Vervollständigung können wir noch hinzufügen, ohne fürchten zu müssen, die Volksfantasie

zu sehr in Anschlag zu bringen, dass man aus einem gegebenen Mirakeltypus andere herstellen kann, die auf demselben Gedanken beruhen. Wir haben schon vom Wasser gesprochen, was als Beispiel dienen kann; betrachten wir nun die Vervielfältigungen. Gott erlaubt seinen Auserwählten, die Dinge nach ihrem Belieben zu vervielfältigen, wie Jesus es mit den Broten und Fischen tat. Dies ist immer der ursprüngliche Typus. Der betreffende Heilige wird wie der Erlöser Brote und Fische vervielfältigen, ein anderer wird dem Wein befehlen, in seinem Glase sich zu vermehren, so dass er, ohne es zu füllen, alle Mönche seines Klosters wird tränken können. Ein dritter wird ein Fass unerschöpflich machen, ein vierter wird das Geld in den Beuteln der Gläubigen vermehren, ein fünfter wird viele Personen mit dem Tuche bekleiden, welches der Schneider für unzureichend für ihn selbst erklärte, ein sechster wird mit wenigen Tropfen Öl alle Töpfe der Bettler füllen, welche zu ihm ihre Zuflucht nehmen u. s. f. Die typische Verwandlung des Wassers in Wein wird folglich eine Menge anderer Verwandlungen herbeiführen, nämlich der Dornen in Blumen, der Blutstropfen der Märtyrer in kostbare Steine, und was die Heiligen anbetrifft, so begreift man, wenn man das Prinzip, heilen zu können, zugesteht, dass man auf eine übernatürliche Weise dieses Vermögen auf jede Art von Krankheiten ausdehnen können wird. Trotz des Natürlichen, was man zugestehen muss, darf doch diese Theorie der Erweiterung nicht übertrieben werden, denn man könnte glauben, dass wenige biblische oder mythologische Wundertypen genügt haben, diese zahlreiche Gattung zu bilden, mit der wir uns beschäftigen werden. Allein die meisten dieser Unterabteilungen eines Hauptgedankens finden sich im Gegenteil schon in voller Vollendung vor dem Christentum; es kann sich nur um gewisse Einzelfälle handeln, deren direkte Quelle wir nicht zu bestimmen vermögen, die uns aber irgend jemand vielleicht schon morgen wird anzeigen können.

Wir haben gesagt, dass gewisse Nachahmungen der Bibel nicht zweifelhaft erscheinen. Wenn wir für einen Augenblick die Mirakel beiseite lassen, so ist zum Beispiel augenscheinlich, dass die 12 Schüler des hl. Franz von Assisi (cf. Jioretti di San Francesco, Kap. V) und die 12 Begleiter der hl. Columba Reatina von Perugia (20. Mai, Boll. XV. Jahrhundert) sehr an die 12 Apostel erinnern und dass das wunderbare Leben gewisser Heiliger uns an das ausserordentliche Alter der Patriarchen denken lässt. Das berühmte Buch über „die Übereinstimmung des Lebens des hl. Franz von Assisi mit dem von Jesus Christus“ lässt uns kühn schliessen auf eine Beziehung zwischen den Wundern der Heiligen und

des Herrn. Im Mittelalter drohte der Heiligenkultus selbst der Grund des Christentums zu werden und verwandelte sich fast in Abgötterei, so dass Schriftsteller, wie Guibert von Nogent, der Verfasser von „de pignoribus Sanctorum", es für nötig hielten, diese ausschreitende Bewunderung bekämpfen zu müssen (cf. Michel Nicolas: „Agobard und die fränkische Kirche", in der Revue de l'histoire des rel. 1880). Wenn wir den deutschen hl. Bertinus (5. September, Fleur des Boll.) und andere ähnliche übergehen, welche über ein Jahrhundert gelebt haben, sehr seltene, aber doch mögliche Fälle, so haben wir den hl. Jobus, der sein 240. Jahr erreicht hat (10. Mai, Boll.), und den hl. Johannes Silentiarius (13. Mai, ibid.), der im Alter von 104 Jahren ganz die Kraft eines jungen Mannes hatte.

Diese Tatsachen erinnern uns an Adam, der 817 Jahre gelebt haben soll, an Enoch, der mit 905 Jahren starb, an Cainan, der 900 Jahre alt wurde, an Malaleel (mit 805 Jahren †), an Jared (mit 962 Jahren †), an Henoch (mit 365 Jahren †), an Methusalem (mit 969 Jahren †) u. s. w. Aber man muss daran denken, dass diese Personen sozusagen in der Blüte ihres Alters sterben, wenn man sie mit den Heroen des Orients vergleicht. Erinnern wir uns nur an den König Daçaratha von Ramayana (trad. Gorrejio, I, 23), der Tausende von Jahren lebte, und an den Gott Siva und die Göttin Umā, die auf der Erde ein Jahrhundert zubringen, als handelte es sich um eine einzige Minute (ibid. 1. 38), in der Wollust vertieft. So ist es auch bei Viçvamitra, der die schöne Menakā umfängt (ibid. I, 65); zehn Jahre verfliegen wie ein Augenblick. Aber was sind zehn Jahre für jemanden, der auf eine Lebenszeit von mehreren Jahrhunderten Anspruch hat! Beachten wir noch, was Lucian (trad. Manzi, III. vol.) über die Lebensdauer der griechischen Heroen sagt. Nach Homer würde Nestor 300 Jahre gelebt haben und in seinem besten Alter gestorben sein, wenn man seine Lebensdauer mit der des Thiresias vergleicht, der über 900 Jahre lebte. Josef in der Geschichte Fabri lignarii würde auch eine wunderbare Jugend gehabt haben (cf. Thilo: Codex apocryphus etc. Leipzig 1832; X. Cap.).

Die Wunder ereignen sich vor der Geburt der Heiligen, während ihres Lebens, im Augenblicke ihres Todes, nach ihrem Tode und bei der Bestattung. Der Beisetzung gehen gewöhnlich Wunder voraus, und der Ort, wo der bereits vergessene Heilige ruht, wird durch wunderbare Erscheinungen oder durch übernatürliche Zeichen kundgegeben. Bisweilen halten sich Tiere knieend vor den unbekannten Gräbern auf, eine

Feuersäule steigt in der Nacht hernieder auf die geheiligte Stätte, ein göttlicher Geruch entzückt die Sterblichen und heilt ihre Krankheiten. eine Stimme vom Himmel spricht mit dem hellen Klange des Donners. Diese Zeichen sollen einen Heiligencultus wieder zu Ehren bringen. den die Zeit in Vergessenheit gebracht hatte, und wir haben hier eine Art Wiedergeburt der göttlichen Person, welche die Gläubigen ihre Macht fühlen lässt durch eine Menge Wunder, selbst mit der Gefahr. den Cultus anderer Heiliger in Vergessenheit zu bringen, die mit der Zeit in den Vordergrund gerückt sind. Wer seine Gesundheit wiedererlangen, oder einen schwer zu erfüllenden Wunsch erreichen will, wird zu dem Heiligen seine Zuflucht nehmen, den man soeben entdeckt hat. Die anderen Heiligen werden sich freilich zurückgesetzt sehen, indem für den Augenblick ihre gewöhnliche Macht beschränkt wird oder verschwindet, um dem neu Hinzugekommenen Platz zu machen und ihn in den Vordergrund zu bringen. Die Heiligen gehören allen Kreisen der menschlichen Gesellschaft an, und diese durch Christus gegründete Religion. die unter einfachen Fischern lebte, konnte nicht umhin, zu der Zahl der Auserwählten in ihren Schoss die Vertreter des bescheidensten Teils des Volkes aufzunehmen. Die gleiche Berechtigung der Geschlechter erlaubt auch der Frau, in der Heiligkeit einen Platz einzunehmen, der dem des Mannes in gewissem Grade entspricht; es ist wahr, dass die Frau keine Rolle in der Zahl der Apostel und der Hauptheiligen spielt. und es erscheint auch, dass sie — wenigstens zu einer gewissen Zeit — sich der Vollkommenheit nähert, indem sie die Kleidung des andern Geschlechts annahm, ebenso wie die Nonnen, als Männer verkleidet, sich zu den Mönchen flüchteten und in den männlichen Klöstern ihr Seelenheil suchten. Sie leben aber in den christlichen Legenden von einer Achtung umgeben, die seltsam erscheint nach den Ausschweifungen der Herrschaft des Heidentums. Aber wie Maria vom Himmel herabsteigt, um die Gläubigen zu beschützen und zu trösten, so wacht Jesus Christus persönlich, oder wachen seine Engel über den Jungfrauen, welche ihm ihre Jugend und Liebe geweiht haben. Von Maria geht ein Zug weiblichen Idealismus aus, der der alten Welt unbekannt ist, ein Zug reiner Schönheit. Von allem menschlichen Elend befreit. indem sie den Armen helfen, die Betrübten trösten, und auf der Erde wandeln, ein Lächeln und ein Gebet auf den Lippen stehen die hl. Agnes, die hl. Ursula, die hl. Lucia, die hl. Catharina von Siena, die hl. Emilia von Florenz, die hl. Brigitta von England und viele andere in der ersten Reihe dieser weiblichen Schar, an deren Vertreterinnen teilweise Züge der Raphaelschen Madonna wiederstrahlen. Der Titel „Jungfrau“, der an die Mutter des

Herrn erinnert, bildet ihren Ruhm, und gegen ihre Jungfräulichkeit kämpfen vergebens die Diener des Teufels, die Fürsten des Heidentums und die Priester des Bacchus und der Venus. Im Augenblick, wo sie, an einem Pfahl gebunden, ganz nackt, mit gesenkten Augen dastehen, seufzend in der Erwartung der Wüstlinge, steigt ein Engel des Herrn mit flammendem Schwert vom Himmel hernieder und zwingt die Schuldigen, vor ihnen die Kniee zu beugen. Bisweilen ist es ein Löwe, der aus der Wüste herbeiläuft, um schützend über sie zu wachen, bisweilen ist es eine Mauer, die sich von selbst erhebt und ein unüberschreitbares Bollwerk zwischen ihnen und ihren Verfolgern bildet. Die verheirateten Frauen kommen erst in zweiter Reihe und im allgemeinen können sie die Heiligsprechung erst dann beanspruchen, wenn sie Witwen geworden sind und die Eingehung einer neuen Ehe entschieden abgelehnt haben. Wie der Heilige nach Christus gebildet ist, so erinnert die Jungfrau in jeder Beziehung an die Jungfrau Maria, aber ausserdem nähert sie sich, mehr oder weniger, der lebhaften und leidenschaftlichen Liebe Magdalenas. In und für Jesus leben, nur an ihn Tag und Nacht, jeden Augenblick denken, und die grausamsten Strafen für ein Lächeln der Gottheit erleiden, die man verehrt, das ist der Traum der frommen Jungfrauen des Mittelalters. Wir werden Gelegenheit haben, diese Art Liebe für Christus etwas näher anzusehen, die in ihrem Idealismus doch etwas Weltliches hat, und wir werden den Herrn vom Himmel steigen sehen, mit einem langen Zuge Heiliger und Engel, gefolgt von seiner göttlichen Mutter, um der Heiligen, die es verdient, den Ehering zu geben. Da finden in der Tat hochzeitliche Ceremonien statt, und die Jungfrau wird in den Armen dessen ohnmächtig, für den sie atmet. Ihrerseits wird Maria der Gegenstand der Huldigungen der Männer, welche ihr ihre Enthaltsamkeit geweiht haben, und sie erscheint ihnen nicht nur, um ihnen den Weg zum Himmel zu zeigen, sondern auch, um sie zu fragen, ob sie schönere Frauen als sie kennen und ob sie dieselben zur Gemahlin wünschten.

Die Heiligen, haben wir gesagt, gehören allen Graden der socialen Stände an, man muss aber hinzufügen, dass die katholischen Prälaten und Fürsten mehr Aussicht als andere auf diesen Titel hatten. Die Priester der ersten Jahrhunderte wurden fast alle unter die Heiligen gerechnet, und was die Fürsten anbetrifft, so erinnern wir zunächst an die bekannten, die wir gelegentlich mit vielen anderen erwähnen werden: Constantin der Grosse, Karl der Grosse, Sigibert, die hl. Jungfrau Enimia, Tochter des Königs Chlotar, die hl. Radegonde, Königin von Frankreich, die hl. Kunigunde, der hl. Oswald, König von England, der hl.

Ceolulphus, Fürst desselben Landes, Johanna von Valois, Königin von Frankreich, Kaiser Heinrich II., St. Canut der Grosse, der hl. Edmund, der hl. Olaf, die hl. Mathilde von Deutschland, der hl. Richard von Frankreich, der hl. Eduard der Bekenner, der hl. Ludwig, König von Frankreich, der hl. Domitian, Herzog von Kärnten, die hl. Fürsten von Spanien, von Piémont, u. s. w. Es giebt unter diesen mehrere, welche die Geschichte nicht mit der Nachsicht der Kirche beurteilen kann, aber man muss sich an die eigentümliche Stellung des heiligen Stuhles im Mittelalter erinnern, der gegen mächtige Fürsten stritt und langsam seine Religion und seinen Einfluss auf entfernte und wilde Gegenden erstreckte, und man wird leicht begreifen, wie er durch ein in Aussicht stehendes Heiligenpatent die Fürsten belohnen zu müssen glaubte, die ihm ihre moralische und materielle Unterstützung angedeihen liessen und seine Kirchen und Klöster bereicherten. Die römischen Kaiser hatten wohl weniger Berechtigung, um auf Verwandtschaft mit den olympischen Göttern Anspruch zu erheben, mit denen sie so gerne prunkten. Ohne Zweifel haben zu einer Zeit, die uns näher liegt, die häufigen Kämpfe zwischen Papsttum und den Fürsten nicht wenig dazu beigetragen, die Zahl der auserwählten Fürsten einzuschränken, und man begreift daher, dass — wenn es sich darum handelt, die Wunder dieser hl. Fürsten zu beweisen, denn ohne Wunder war an keine Heiligsprechung zu denken — die Hagiographen mehr als gewöhnlich ihre Fantasie anstrengen und zu den gemeinsamen Quellen Zuflucht nehmen mussten. Die grösste Zahl der Heiligen findet sich dort, wo die katholische Religion tiefere Wurzeln fasste und die neulatinische Race, wie die Stämme des Orients, überbringen sie den anderen. Frankreich, Spanien und Italien haben eine besonders merkenswerte Anzahl. Doch die Heiligen einer Gegend gingen leicht in eine andere über, und wir sehen, solche, wie den hl. Aegidius, die in Athen, oder im Orient geboren, Italien, Frankreich und Spanien, oder jedes andere Land der Christenheit zum Aufenthalt wählen. Der hl. Aegidius lebte im VII. Jahrh. und die Sage lässt ihn zur Zeit Karls des Grossen leben. Nach der durch Mitral neu verherrlichten Legende kommt Maria Magdalena an die Mündung der Rhone und predigt das Evangelium der Bevölkerung von Marseille. Sie verhilft dem König von Marseille zur wunderbaren Schwangerschaft seiner bis dahin unfruchtbaren Gemahlin und dann zu seiner Auferstehung (cf. Romania XXII. Bruchstück eines Wunders der hl. Magdalena, von George Doncieux). Mit dem Geburtsort der Heiligen verhält es sich ebenso wie mit dem der mythologischen Staatengründer. Rom leitet mit Aeneas seine Entstehung auf Troja zurück, wie Padua mit Agenor; Odysseus

wird der Gründer von Asciburg auf der linken Seite des Rhein, und die grossen Personen der alten Geschichte, wie Alexander und Caesar, finden überall Adoptivländer. Die Herleitung aus dem Orient, das heisst aus den Gegenden, wo der Welterlöser geboren wurde und von wo seine Apostel ausgegangen waren, um das göttliche Licht in den Schoss des Heidentums zu tragen, war ein sicheres Merkmal der Obergewalt der Heiligen, und der abenteuerliche Geist des Mittelalters hatte auch seinen Anteil an diesen wunderbaren Pilgerfahrten. Die peregrinatio bildet einen der Hauptzüge des Lebens der Heiligen in den ersten Jahrhunderten, und ausser den Heiligen, welche vom Orient nach dem Abendlande kommen, haben wir noch zahlreiche Reisen der Heiligen aller Länder des Christentums nach Rom und nach Jerusalem. Denken wir nur, indem wir die Pilgerfahrt des hl. Honorius aus Italien (16. Januar, Boll. V. Jahrh.) nach Palästina übergehen, an die des hl. Theodorus aus Galatien (22. April, Boll. VIII. Jahrh.), des hl. Gualterius aus Frankreich (11. Mai, Boll. XI. Jahrh.), des hl. Godricus aus England (21. Mai, Boll. XII. Jahrh.). des hl. Iorannanus aus Belgien (30. April, Boll. X. Jahrh.), u. s. w. und des iter romanum des hl. Elphegus aus England (18. April, Boll. XI. Jahrh.), des hl. Wilfried aus demselben Lande (24. April, Boll. VIII. Jahrh.), des hl. Germain, Bischof von Gallien (2. Mai, Boll. V. Jahrh.) und seines Genossen, des hl. Servatius (13. Mai, Boll. IV. Jahrh.), des hl. Silaus, eines englischen Erzbischofs (21. Mai, Boll. XI. Jahrh.), des hl. Uldaricus, eines deutschen Bischofs (4. Juli, Boll. IX. Jahrh.) und vieler anderer. Es giebt welche, die die ganze damals bekannte Welt durchziehen, wie der hl. Willibald von Utrecht (6. Juli, Boll. VIII. Jahrh.), der Italien, Frankreich, Deutschland, Irland u. s. w. besucht, und der hl. Apostel Bonifacius (5. Juni, Boll. VIII. Jahrh.), der nicht weniger tonangebend ist, und wieder andere, wie der hl. Sabba, Erzbischof von Palästina (14. Februar, Boll. XIII. Jahrh.), denen auf ihren Wanderungen nicht weniger wunderbare Abenteuer begegnen, als die des berühmten Reisenden Mandeville sind. „Als ich mich,“ erzählt der hl. Sabba, „im Königreich Tibet befand: aliud quoque stupendum et terribile vidi: cum enim irem per unam vallem, quae sita est super flumina deliciarum, multa corpora mortuorum ibi vidi. Audivi etiam in hac valle centum diversi generis musicorum maximae autem citharae, quae ibi mirabiliter pulsabatur. Haec vallis longa est, scilicet octo milliarum terrae, in quam, ut dicitur si quis intraverit, ibi moritur, et nunquam de citro revertitur. Et licet hoc pro certo audiverim, tamen intrare volui, confidens in domino ut viderem finaliter qui hoc esset. Et cum intrassem vidi corpora mortua, quae

innumerabilia videbantur. In uno latere huius vallis in quodam saxo, vidi faciem hominum, quae sic aspectu erat terribilis, quod prae timore nimio putabam me spiritum exhalare. Idcirco illud Evangelicum, Verbo caro factum est, ore meo continuo proferebam, ad ipsam autem faciem accedere non audebam, sed tremens ac stupens ab ipsa septem vel octo passibus ego steti; deinde transivi ad alium finem vallis; super montem arenosum ascendi, de quo circumspiciens nihil videbam penitus praeter unam citharam, quam pulsari audiebam. Cum autem essem in vertice montis, inveni illic argentum multum, quasi squammes piscium congregatum, de quo accipiens posui in gremio, et quia non indigui, nec de eo multum curavi, iterum illud in terram proieci, et sic protegente me Deo, ubique periculo exivi.“ Die Reise des hl. Brandan (Schröder, Sanct Brandan, Erlangen, 1872 ff.) ist genügend bekannt, weniger bekannt, doch für unseren Zweck kaum minder lehrreich ist die der drei orientalischen Mönche, Theophilus, Sergius und Yginus, die dem Laufe des Euphrat folgend, an das irdische Paradies gelangen [cfr. Vitae Patrum (vita sancti Macarii Romani), la „leggenda di tre monaci, i quali andarono al paradiso terrestre (collez. di opere ined. o rare. Torino 1861) etc.]. Das Vorhandensein der Insel des hl. Brandan galt lange Zeit als Tatsache, die man nicht bezweifeln durfte, und noch 1721 gab es Schiffe, die von Spanien abfuhren, um sie zu entdecken. Was die Reise nach dem irdischen Paradies betrifft, so finden wir ein Beispiel der wunderbaren Extasen, in denen die Personen der indischen Mythologie lange Jahre und selbst Jahrhunderte lebten, ohne es zu bemerken und von denen wir soeben einige angeführt haben. In der italienischen Erzählung sahen die Mönche in dem Flusse einen wunderbaren Zweig, von dem ein Blatt aus Gold, ein anderes aus Silber und das dritte aus Azur zu sein schien, und wieder andere erregten ihre Aufmerksamkeit durch ihre glänzenden und mannigfaltigen Farben. Sie verfolgen den Lauf des Euphrat und gelangen schliesslich zu dem Paradies, wo Enoch und Elias wohnen, wo der Jungbrunnen, der Baum des Guten und des Bösen ist, der den Kranken Gesundheit und den Greisen Jugend verleiht, und noch ein anderer, dessen Früchte man nur zu geniessen braucht, um das ganze Leben von Hunger und Durst befreit zu sein. Die Blumen erscheinen dort von Gold oder Silber, die Kieselsteine erinnern an die kostbarsten Edelsteine, die Fische singen und alle Pflanzen haben besondere Kräfte. Nun hatten die guten Mönche die Erlaubnis erhalten, in dem irdischen Paradies 3 Tage zu bleiben, und diese 3 Tage verflossen schnell, wie erstaunten sie aber, als sie bemerkten, dass es sich anstatt dreier Tage um drei Jahrhunderte handelte,

und dass, als sie zu ihrem Kloster zurückkamen, alles verändert fanden und niemand sie erkennen wollte. Die Bäume mit den goldenen und silbernen Blättern, der Jungbrunnen und die drei Tage, die sich in drei Jahrhunderte verwandeln, ebenso wie der Schauplatz selbst, lassen offenbar einen Anklang an die Erzählungen des Orients erkennen, und die Zeit, welche so schnell verfliesst, wiederholt sich in der Sage von den Siebenschläfern und zahlreichen anderen Legenden.

Alle diese Reisen strahlen den Abenteurergeist wieder, der mit seinem mächtigen Hauch auch die Ritterzeit belebt. Perceval und seine Genossen, Guerino Meschino und die Helden des Karlscyclus vollbringen ebenfalls ausserordentliche Reisen, in denen sie von den seltsamsten Abenteuern berichten. Der hl. Brandan mit seinen 20 Mönchen, der von Insel zu Insel zieht, die Republik der Vögel besucht, welche bei den liturgischen Stunden singen, der auf die Insel der Schafe und auf die Stille Insel kommt, wo es wunderbare Lampen giebt, die sich von selbst entzünden, der Ostern auf dem Rücken eines Walfisches feiert und dann in die dunklen Gebiete der Hölle eindringt, gehört der grossen Familie der Helden und Pilger an, die von dem Verlangen nach dem Unbekannten und Idealen getrieben die Welt durchziehen und allen Gefahren trotzen.

Von den Argonauten bis zu den Erzählungen des Orients trifft man eine Menge dieser mehr oder weniger mythischen Persönlichkeiten, welche die spöttische Litteratur der Renaissance ins Lächerliche ziehen sollte durch Baldus von Folengo und die Reise um die göttliche Flasche des Rabelais. Dieses Wunder, welches allerseits die Heiligen umgiebt, braucht nicht immer feste Grundlagen, um an die Öffentlichkeit zu kommen. Es giebt Heilige, welche glänzende Wunder wirken, indem sie nur den göttlichen Schutz augenscheinlich vorführen, dessen sie sich erfreuen. Wir werden sehen, wie eine Jungfrau, die von einem in sie verliebten Präfecten verfolgt wird, sich über seine Seufzer lustig macht, indem sie ihn statt ihrer, Öfen, Pfannen und Töpfe umarmen lässt. Wir werden auch einen Heiligen sehen, der seine Gäste in Erstaunen setzt, indem er in ihren Schüsseln Fleisch in Fisch verwandelt, ein anderer wird jeden aus einem kleinen Glase trinken lassen, welches er unerschöpflich macht, und ein Mädchen macht sich über ihren Herrn lustig, indem sie die Lebensmittel, welche sie den Armen bringt, in Blumen verwandelt. Lässt nicht zum Scherz das Jesuskind in dem Evangelium infantia Salvatoris die Lehmsperlinge fliegen und singen, die es zu seinem Vergnügen verfertigt hat, und wirft es nicht, um seine Umgebung zu über-

raschen, in einen mit nur einer Farbe gefüllten Bottich die Stoffe eines Färbers, um sie dann in den verschiedensten Farben herauszuziehen. wie der Färber es nur wünscht? Diese Art der komischen Wunder ist in die Fabeln übergegangen, und jedermann kennt die von den vier Wünschen des hl. Martin, welche von Bédier untersucht worden sind (Les fabliaux, pag. 177—193). Wichtig für die Litteratur des Mittelalters ist, dass man neben kindlichem und tiefem Glauben bisweilen ausschweifenden Spott antrifft, der sich selbst der religiösen Dinge bemächtigt, die Geistlichkeit und ihre Tugenden lächerlich macht, woraus eine Menge neuer satirischer Bücher hervorgehen, so das Abenteuer des hl. Peter und des Spielmannes, die Geschichte des Martyriums des hl. Bacchus, eine andere von dem Schurken, der das Paradies durch ein Gericht erwarb, das Heil der Hölle, der Lauf des Paradieses, u. s. w. und die gewagten Erzählungen, in denen Priester und Nonnen, die Mönche und Häupter der hl. Kirche dem öffentlichen Spott überliefert werden. Trotz dieser auftretenden Leichtfertigkeit bleibt das religiöse Gefühl unerschütterlich, und der Verfasser der freiesten Fabeln macht Lobgesänge auf die Jungfrau und die Ehre der Heiligen. Es genügt, dass wir auch diese Seite betrachtet haben, wofür die im folgenden zu besprechenden Wunder manchen Beweis bringen werden.

Noch eine Frage wird sich uns dabei aufwerfen. Sind diese Wunder alle aus der Volkslegende entstanden, oder werden weniger gewissenhafte Heilige versucht haben, einige zu erfinden, doch wohlverstanden, immer für die gute Sache, um Heiden oder Ungläubige zu bekehren, denen nur das Ehrfurcht einflössen konnte, was gegen die natürlichen Gesetze geschah? Es ist das eine schwierige Frage, auf die ich eine Antwort zu geben versuchen werde. Es giebt Naturerscheinungen, die den Nichtkennern der physikalischen Gesetze gewiss als Wunder erscheinen und es würde genügen einem Wilden das Schauspiel einer modernen Stadt vorzuführen, damit er an ein Wunder glaubte, die elektrischen Lampen, die sich von selbst entzünden, die Dampfmaschinen, die Strecken durcheilen, von Rauch und bisweilen von Feuer umgeben. Nun aber sollten sich die Apostel, wir verstehen wie die Kirche darunter diejenigen, welche zu verschiedenen Zeiten den christlichen Glauben gepredigt haben, in den von Rom entferntesten Gegenden, in einem vorgerückteren Civilisationsgrade befinden, als die Völker, zu denen sie sich begaben, und sie mussten, wie die Spanier beim Beginn der Eroberung Amerikas, aus dem Vorteil ziehen, was diesen Völkern seltsam erschien und doch auf natürliche Weise vor sich gieng, um sie in Erstaunen zu setzen und zu überraschen. Ein dahinziehender Komet, eine Finsternis, ein Irrlicht

und andere ähnliche Wunder konnten also als göttliche Erscheinungen betrachtet werden, und ein nach dem Gebet eines Priesters zufällig niederfallender Regen konnte der Macht seiner Andacht zugeschrieben werden. Andere Erscheinungen, welche unsere heutige Wissenschaft mit grosser Sorgfalt untersucht hat, verheerende Krankheiten, Ausbruch eines plötzlichen Wahnsinns, Fälle von Telepathie, Verzückungen, die vom wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus möglich sind, wo der Leib von der Seele verlassen und für Schmerz unempfindlich zu sein schien, Erscheinungen von Totgeglaubten, durch physische Widerstandsfähigkeit verlängertes Fasten, wofür wir jeden Augenblick Beispiele haben, alles dies sollte wohl den Namen zu einem Wunder hergeben. Aber es giebt sehr viele Wunder, die weder dem einen noch dem anderen dieser beiden Gattungen angehören, und da stehen wir vor einem alten Mythus, älter als das Christentum, vielleicht gar eine Personifizierung der Sonne, des Mondes, der Fruchtbarkeit, oder des reinigenden und zerstörenden Feuers.

Die Wunder wechseln, wie wir gesagt haben, nach den Orten, und wir können nun hinzufügen, auch nach der Zeit, denn wenn wir uns von den ältesten Zeiten des Mittelalters entfernen, um uns unserer Zeit zu nähern, sehen wir, dass die Wunder der Heiligen alles abwerfen, was übertrieben erscheint, und von dem XVII. Jahrhundert ab findet man keine Heiligen mehr, welche den Lauf der Gestirne aufhalten oder ihren Hut an einem Sonnenstrahl aufhängen, wie in den alten christlichen Legenden. Die Wunder der Neuzeit verlieren viel von ihrer seltsamen Naivetät. Indem die Bollandisten dieser Zeit die Wunder der vergangenen Zeiten aufzählen, fühlen sie sich gedrückt, sie straucheln, ohne sich fest auf gewisse Punkte zu stützen, deren schwache Seite sie fühlen, sie schweifen ab, versuchen gewisse wunderbare Tatsachen auf natürliche Weise zu erklären und haben schliesslich trotz aller Erklärungen einen unumschränkten Glauben, obwol sie von dem modernen Geiste zu sehr eingenommen sind, um mit geschlossenen Augen die schwerfällige Erbschaft des Aberglaubens zu übernehmen. Die Wunder unserer Zeit bestehen in irgend einer Madonna, welche die Augen verdreht oder welche von weitem mitten auf einem Felde erscheint, in mehr oder weniger problematischen Heilungen, mit Hilfe derer die Ärzte Rechnungen aufsetzen, wo der reine Glaube nichts zu sehen bekommt und die Diener des Cultus selbst einige Schwierigkeiten haben, das Gerede einfältiger Weiber aufzunehmen und zu ermutigen. Die Heiligen bleiben in den Kirchen als vornehme Vertreter einer ruhmreichen Vergangenheit, und die Märtyrer, von Hieben durchbohrt und mit Blut

befleckt, sehen uns von den Altären herab an, indem sie uns an die wilden Grausamkeiten erinnern, denen sie sich aussetzten, diesen Cultus von Träumereien, diese Art von göttlicher Begeisterung, welche die vornehmste Seite der Menschlichkeit bilden. Aber ihr besonderer Cultus und der Glaube an ihre Wunder und ihr mächtiges Eingreifen schwinden täglich, da der moderne Rationalismus sie hinwegschwemmt oder unter die Naturerscheinungen einreiht, deren Erklärung er von der Wissenschaft verlangt. Trotz allem hält indessen der Zug zum Übernatürlichen an, und der moderne Spiritismus strebt danach, uns das wunderbare Geheimnis einer unbekannten Welt zu enthüllen, wie frühere Zeitalter dies unmittelbar von der Gottheit und ihren Vertretern forderten.

Turin.

Cencio und Agapito de' Rustici.

Von

Max Lehnerdt.

Wer der Geschichte grosser geistiger Bewegungen im Leben der Menschheit nachgeht, wird ganz von selbst den Anfängen einer derartigen Entwicklung besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwenden, gleichwie der Erforschung der unscheinbaren und verborgenen Quellen eines mächtigen Stromes. Hier wird es notwendig sein, auch minder bedeutende Geister aus dem Dunkel hervorzuziehen, welche in den ersten Stadien der neuen Bewegung diese förderten und verbreiteten. Zu ihnen gehört die Persönlichkeit, aus deren Briefwechsel bereits im vorangehenden Hefte (S. 149 ff.) Mitteilungen erfolgten[1]), der Humanist Cencio de' Rustici, der Freund und Kollege des berühmten Poggio Bracciolini. Sind seine Leistungen als Schriftsteller auch auffallend gering, so genügten die Verdienste, die er sich als Handschriftenentdecker und einer der ersten Übersetzer aus dem Griechischen erwarb, seinen Zeitgenossen doch, ihn unter ihren Besten und Gelehrtesten zu rühmen; war er doch noch ein direkter Schüler des allgemein verehrten Manuel Chrysoloras gewesen, der einst den Italienern den Zugang zu den Schätzen der griechischen Litteratur eröffnete, und somit einer der ersten Kenner des Griechischen unter den Humanisten Italiens. Dazu kommt noch ein anderer Umstand, der eine kritische Behandlung von Cencios Leben und Schriften rechtfertigen dürfte. In der neueren Geschichtsschreibung über die Frührenaissance erscheint er nämlich mit seinem Sohne Agapito fälschlich zu einer Person vereinigt und auch mit dessen Namen benannt, ein Versehen G. Voigts, das aus der 1859 erschienenen ersten Auflage seiner „Wiederbelebung des klassischen Altertums" und seiner Geschichte Pius' II. in die spätere Litteratur übergegangen ist.[2]) Bei Recanati, Osservazioni critiche (Venezia 1721) p. 20, sowie bei Marini, dessen

---

[1]) Es ist dort zu lesen S. 153 Zeile 21 caritatis; S. 169 Vers 67 Sforcius; S. 170 V. 138 felicibus haereat annis. S. 171 XII, 2 oculos hirsutaque; S. 172 adnot zu XIV, 6 atrito, S. 158 in der adnotatio zu Z. 7 Γενεθλιακόν hinter Romanus zu setzen.

[2]) So bei Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter VII, 607, Pastor, Geschichte der Päpste I, 196. Von Neueren nenne ich nur Donato Gravino, Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV, Napoli 1896, p. 38 und Vitt. Rossi, Il Quattrocento, Milano 1898, p. 46.

Archiatri pontifici (Roma 1784) Voigt für die zweite Auflage seines Werkes benutzte, sind Vater und Sohn ganz richtig von einander geschieden, was aber sowol ihm als auch mir selbst bei Bearbeitung der dritten Auflage entgangen ist. Es ist das Verdienst E. v. Ottenthals,[1]) zuerst auf diesen Irrtum aufmerksam gemacht zu haben; Aufgabe der vorliegenden Arbeit soll es sein, die über beide Männer uns überlieferten Nachrichten zu sondern und zu möglichst zusammenhängenden Bildern zu vereinigen, wobei sich die Gelegenheit bot, eine Reihe bisher unbekannter Erzeugnisse ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zu veröffentlichen. Die gedruckte Litteratur hoffe ich ziemlich vollständig benutzt zu haben, von handschriftlichen Zeugnissen wird mir manches entgangen sein, zumal da mir persönliche Nachforschungen auf römischen Bibliotheken und Archiven nicht vergönnt waren; anderes konnte trotz aufgewandter Mühe nicht gefunden werden, wie die von Bonamicius de claris pontif. epist. scriptoribus ed. II, Romae 1770, p. 142 erwähnten vier Briefe Cencios in der Vaticana. Diese sind jetzt von A. Wilmanns im Cod. Vat. 3910 entdeckt und in seiner Abhandlung über Cincius Romanus (*Γενεθλιακὸν* zum Buttmannstage, Berlin 1899, S. 65—82) benutzt worden; für Cencios Biographie sind sie von geringer Bedeutung. Die genannte Schrift erschien, als meine Arbeit im Manuskript beinahe vollendet war; ihre Veröffentlichung erschien mir schon deshalb nicht überflüssig, weil sie einiges Material heranzieht, das Wilmanns entgangen war, dessen Aufsatz sich zudem auf die Person Cencios beschränkt.

I.

Der Name der Familie Cencios ist uns aus Urkunden und aus seiner Grabschrift bekannt, auf den Titeln seiner eigenen Schriften und in der humanistischen Litteratur heisst er fast durchgehend Cincius Romanus, in den Registerbänden des päpstlichen Archivs genauer Cincius Pauli de Urbe, civis Romanus.[2]) In der Tat waren die Rustici, denen er angehörte, ein altes stadtrömisches Geschlecht, das sich in verschiedenen Regionen der Stadt nachweisen lässt. Der sonst nicht gerade häufige Vorname Cincius (auch Cencius, Cintius, Cinthius, Cynthius geschrieben), von dem man zweifeln kann, ob er eine Abkürzung von Vincentius oder Crescentius ist, erscheint bereits in einer Urkunde von 1269 bei einem Mitgliede der Familie, später trug ihn dann auch der

[1]) Die Bullenregister Martin V. und Eugen IV. Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung III. Ergänzungsheft (1885), S. 73.

[2]) Nur Blondus nennt ihn einmal C. Rusticus Opp. p. 242. Den Irrtum, ihn der Familie Cenci zuzuzählen, beseitigte bereits Recanati Osserv. crit. p. 19.

Grossvater unseres Humanisten. Von seinem Vater wissen wir nur, dass er Paulus hiess, wie auch Cencio einen seiner Söhne, vermutlich den ältesten, genannt hat.[1])

Cencios Geburtsjahr lässt sich mit Hilfe des mir bekannten Materials nicht feststellen. Wenn die Angabe Schios,[2]) Antonio Loschi habe bereits im Jahre 1406 seine Bekanntschaft gemacht, richtig ist, so werden wir ihn uns damals mindestens als zwanzigjährigen Jüngling vorstellen müssen. Die innige Freundschaft, die ihn und Poggio zumal in ihren Jugendjahren verband, weist darauf hin, dass sie dem Lebensalter nach nicht erheblich unterschieden sein konnten. Poggio ist 1380 geboren; dass Cencio jünger war, möchte man aus der Protektion schliessen, die jener ihm zu teil werden lässt,[3]) sowie aus dem Umstande, dass Cencio erst 1412 als apostolischer Skriptor erscheint, während Poggio dieses Amt bereits Anfang 1404 erhielt.

Es ist anzunehmen, dass er wie dieser, ohne das Rechtsstudium absolviert zu haben, in die päpstliche Kanzlei trat; in Rom hätte er bei dem Verfall der Hochschule zu jener Zeit kaum Gelegenheit zu einer regelrechten juristischen Ausbildung gehabt. Mag er sich auch einige Zeit mit dem kanonischen Recht beschäftigt haben, in erster Reihe war es gewiss seine gewandte Feder, die ihm den Eintritt in das Amt verschaffte. Denn in seinen jungen Jahren war er, wie Poggio es stets geblieben, begeisterter Humanist, dem sein elegantes Latein mehr am Herzen lag als das Studium der Geschäfte und Geschäftsformeln.

Sein Lehrer in der lateinischen Eloquenz ist uns bekannt: es ist Francesco da Fiano, an den er, vermutlich im Jahre 1417, den vielbenutzten Brief über die Bücherfunde in St. Gallen gerichtet hat. Damals lebte Francesco in Rom, aber bereits 1406 ist er dort nachzuweisen und zwar in der Stellung eines Kanzlers der Stadt Rom, in der ihn Antonio Loschi kennen lernte.[4]) Hier, wo er nach langen Irrfahrten und Entbehrungen zur Ruhe gekommen zu sein scheint, muss Cencio seinen Unterricht genossen haben; durch ihn steht er noch in direkter Verbindung mit Petrarca und Salutati, deren Freundschaft Francesco sich

[1]) Nach Urkundenauszügen in Domenico Jacovaccis Repertorio di famiglie (romane) im Cod. Vatic. Ottobon. 2552, vol. V. — Vgl. den Anhang.

[2]) Sulla vita e sugli scritti di Ant. Loschi. Padova 1858, p. 95.

[3]) Franc. Barbaro schreibt am 6. Juli 1417 an Poggio: Hunc (Cincium) et tu fovebis et ego, quibuscumque rebus potero, augebo. Barbari Ep. I rec. Quirino.

[4]) Schio a. a. O. p. 67. Ein Gedicht Francescos an Loschi (dat. Rom 27. Aug. 1406) nebst dessen Erwiderung in Antonii de Luschis carmina (ed. Schio) Patav. 1858, p. 51.

rühmen konnte. Cencio preist seinen Lehrer als gleich trefflich in Versen wie in Prosa; für seine Gelehrsamkeit spricht der Umstand, dass Lionardo Bruni von ihm über die Lebenszeit und Verbannung des Ovid Näheres zu erfahren wünschte.[1])

Ungleich bedeutsamer war für Cencio der Unterricht im Griechischen, den er bei Manuel Chrysoloras genoss. Bei der Verehrung, die diesem Byzantiner allgemein in Italien entgegengebracht wurde, galt es als hoher Vorzug, ihn gehört zu haben; die Chrysoloras-Schüler bildeten eine Art geistiger Genossenschaft, die den Ruhm ihres Lehrers überall verkündigten. Seine Haupterfolge als Lehrer hatte Chrysoloras in Florenz geerntet, wo gefeierte Staatsmänner und Gelehrte seinen Vorträgen lauschten; in Rom ist Cencio der einzige Schüler von Bedeutung. den wir mit Namen kennen, so dass Chrysoloras sich nicht ohne Grund darüber beklagt, dass die griechischen Studien dort nicht die eifrige Teilnahme fänden wie in Florenz.[2]) Er hatte sich im Jahre 1410 nach vorübergehendem Aufenthalt in Rom in Bologna der Curie Johannes' XXIII. angeschlossen und scheint in den folgenden Jahren ständig bei ihr in Rom gelebt zu haben[3]); in dieser Zeit war es, wo Cencio sein bevorzugter Schüler wurde.

Die unsicheren politischen Verhältnisse gönnten ihm für diese Studien nur kurze Zeit. Die Eroberung Roms durch König Ladislaus von Neapel nötigte Johann XXIII. im Juni 1413 zur Flucht nach Florenz und Bologna; wie sein Lehrer Chrysoloras wird ihm auch Cencio gefolgt sein, den wir, wie schon erwähnt, im Jahre 1412 als Skriptor an der Curie nachweisen können.[4]) Jener wurde im Herbst 1413 mit zwei Kardinälen zu König Sigmund geschickt, um mit ihm über Ort und Zeit des künftigen Konzils zu verhandeln. Am 28. Oktober 1414 zog Papst Johann in Konstanz ein.[5])

Schon die Flucht seines Papstes, der später die Absetzung folgte, wird ein schwerer Schlag für Cencio gewesen sein, härter noch traf ihn

---

[1]) Mehus, Vita Ambros. Travers. p. 35. Eine Monographie über Francesco ist von Novati, vermutlich in seinen Corrispondenti del Salutato, zu erwarten, vgl. La giovinezza di Col. Salutati, Torino 1888, p. 91 ff. Gedichte von ihm notieren Coxe, Catal. codd. mss. bibl. Bodleianae P. III, p. 669. 677, Narducci, Catal. codd. mss. bibl. Angelicae I, 575 und Mazzatinti, Inventari dei mss. delle bibl. d'Italia I, 260; zwei Gedichte auch im Cod. Hamilton 254 zu Berlin.

[2]) In einem Briefe an Bruni vom 29. Dezember 1410 bei Cyrillus, Codd. graeci mss. regiae bibl. Borbon. II, 213.

[3]) Sabbadini im Giornale storico della lett. ital. V, 155.

[4]) Anno III Johanns XXIII. Marini, Degli archiatri pontif. II, 137.

[5]) Annal. eccles. Baronii continuatio per Henr. Spondanum I, 731. 734.

der Tod seines Lehrers Chrysoloras, der zu Konstanz einem Fieber erlag und am 15. April in der dortigen Dominikanerkirche bestattet wurde.[1]) Cencio, den der Verstorbene in seinem Testamente bedacht hatte,[2]) war pietätvoll bei der Beisetzung und Ordnung des Nachlasses tätig, die Todesnachricht aber muss der nächste Verwandte und Haupterbe Joannes Chrysoloras in Konstantinopel von anderer Seite erhalten haben. Das scheint wenigstens aus dem Briefe vom 10. Oktober (1415) hervorzugehen, in dem er Cencio für seine Bemühungen dankt und um seine Freundschaft bittet.[3]) Dieser antwortet in einem längeren Schreiben, schildert den Schmerz, den ihm und der ganzen Christenheit der Tod des einzigen Mannes verursacht habe und den nur der unsterbliche Ruhm, in dem er bei allen Völkern fortleben werde, etwas mildern könne, und verspricht die ihm entgegengebrachte Freundschaft zu erwidern. Ob Cencio Joannes Chrysoloras, der 1415 und 1418 in Venedig erwartet wurde[4]) und vielleicht auch in späterer Zeit als byzantinischer Gesandter Italien besuchte, je persönlich kennen lernte, bleibt ungewiss, seinem Lehrer Manuel aber beabsichtigte er eine ehrende Leichenrede zu schreiben.[5]) Dass er dies Vorhaben nicht ausführte, erklärt sich vielleicht daraus, dass der junge Venetianer Andrea Giuliano, ein Schüler Guarinos, ihm hierin zuvorkam. So ist denn der jedenfalls für die Veröffentlichung bestimmte Brief an Joannes Chrysoloras das einzige Denkmal seiner Pietät geblieben.

---

[1]) Nach der Grabschrift bei Legrand, Bibliographie hellénique I, p. XXIX.

[2]) In einer Urkunde, d. Konstanz 4. April 1418, ernennt er als legatarius testamentarius bone memorie domini Manuel Crisolora Bevollmächtigte, um in Florenz den ihm vermachten vierten Teil seiner Bücher von Palla Strozzi, bei dem sie in Verwahrung gegeben waren, in Empfang zu nehmen. P. Galletti, Capena Municipio de Romani, Roma 1756, p. 89.

[3]) No. I. II. S. 149 ff. — In dem Trostbriefe Guarinos an Joannes Chrysoloras vom 25. Juli [1415] (Raccolta d'opuscoli scientif. e filol. ed. da Calogierà T. XXV, 297) wird Cencios nicht gedacht. Damals hatte Guarino erst vor wenigen Tagen die Todesnachricht aus Konstanz erhalten.

[4]) Ambros. Travers. epist. VI, 3. 4 ed. Cann.; dazu Luiso in d. Rivista delle biblioteche IX. 1898. p. 106 ff.

[5]) Poggius epist. XIII, 1 ed. Tonelli; vgl. Voigt, Wiederbel. I[3], 328. Anm. 1. Statt eius condiscipulum liest der Abdruck des Briefes im Spicil. Roman. X, I, p. 355 eiusdem discipulum, doch ist zu bemerken, dass Bartolomeo da Montepulciano in Ambros. Travers. epist. XXIV, 9 condiscipulus im Sinne von discipulus gebraucht. — Von der Tonellischen Ausgabe der Briefe Poggios war mir nur der erste Band zugänglich; für die in Band II und III veröffentlichten Briefe blieb ich auf die allerdings sehr sorgsamen Auszüge G. Voigts angewiesen.

Auf die Bedeutung, die das Konstanzer Konzil für die klassischen Studien gehabt hat, braucht hier nur kurz hingewiesen zu werden. Unter den Sekretären der Kurie und hohen Kirchenfürsten fand sich dort eine Anzahl klassisch gebildeter Männer zusammen, die die benachbarten Klosterbibliotheken mit dem ganzen Eifer leidenschaftlicher Bücherfreunde nach Handschriften antiker Autoren durchforschten und den vorhandenen Bestand durch wichtige Funde bereicherten.[1]) Mit Poggio, dem führenden Kopf bei diesen Bestrebungen, war Cencio bereits in Rom befreundet, auch Bruni und Loschi waren dort seine Kollegen gewesen, vielleicht auch Bartolomeo da Montepulciano, der sich nach Chrysoloras Tode eng an Cencio anschloss, um seine bei jenem begonnenen griechischen Studien fortzusetzen und Schriften Platons sowie des Chrysoloras Vergleich zwischen Rom und Byzanz unter seiner Leitung abzuschreiben.[2]) Dazu kamen in Konstanz noch Zomino von Pistoia, von dessen Fleiss später so manche Handschrift in der Bibliothek seiner Vaterstadt Zeugnis ablegte; Benedetto da Piglio, der Sekretär des Kardinals Annibaldi und später Cencios Kollege in Rom[3]), Biagio Guasco, der Freund Guarinos, und Pier Paolo Vergerio, der in Florenz einst des Chrysoloras Schüler gewesen war und ihm in Konstanz die Grabschrift verfasste.[4])

Über die Bücherfunde in der Klosterbibliothek von St. Gallen besitzen wir in Cencios Brief an Francesco da Fiano einen eingehenden Bericht,[5]) bei dessen Benutzung freilich in Betracht gezogen werden muss, dass wir einen Humanistenbrief vor uns haben, nicht aber eine aktenmässige Darstellung. Schon Voigt (I^3, 237) hat darauf hingewiesen, dass der Brief erst aus der Zeit stammt, als die gefundenen Autoren bereits

[1]) Konrad Ferdinand Meyer baute auf dieser geschichtlichen Tatsache seine Novelle auf „Plautus im Nonnenkloster". (M. K.)

[2]) Nach seinem Brief an Traversari in dessen Epist. XXIV, 9, d. St. Gallen 17. Febr. — Cencios Übersetzung von Aristides Rede auf Bacchos ist nur in Bartolomeos Abschrift erhalten, der daran Griechisch lernen wollte, vgl. Wilmanns S. 66 ff.

[3]) Wattenbach, Benedictus de Pileo (Festschrift zur Heidelberger Philologenversammlung 1865) S. 107; die auf Cencio bezüglichen Verse Benedettos bei Wilmanns p. 80. Übrigens ist es bedenklich, das Gedicht zur Biographie der darin erwähnten Persönlichkeiten heranzuziehen, da es Cencio in Rom, Bartolomeo da Montepulciano in Florenz sucht, obwohl wir wissen, dass sie zur Zeit der Abfassung (1415—16) in Konstanz waren. — Auf B. Guascos Aufenthalt daselbst deutet Poggius epist. I, 3 ed. Ton.

[4]) Dass er jedoch mit Poggio verkehrte und an dessen Bücherfunden teilgenommen, wie Pastor I, 196 angiebt, wird nirgends berichtet. Auch dass der Bologneser Gelehrte Bartolomeo da Regno je in Konstanz gewesen, ist ein Irrtum Voigts (I^3, 236); Benedictus de Pileo (a. a. O. S. 106) erwähnt ihn als bereits verstorben.

[5]) Quirinus, Diatriba ad Franc. Barbari Epistolas p. 8.

kopiert waren, obwohl der Besuch in St. Gallen his proximis diebus stattgefunden haben soll. Bei der geringen Entfernung läge es auch nahe, an wiederholte Besuche des Klosters von Konstanz aus zu denken,[1]) deren Fundresultate hier zusammengezogen wären; dass aber die wichtigsten Sachen, der vollständige Quintilian, Asconius' Kommentar zu fünf Reden Ciceros und die ersten Bücher des Valerius Flaccus bereits beim ersten Besuche gefunden wurden, scheint auch Poggios Brief an Guarino vom 15. Dezember 1417 (Epist. I, 5) zu bestätigen. In dem nämlichen Jahre dürfte auch Cencios Brief geschrieben sein.

Die erste Erwähnung dieser neuentdeckten Autoren findet sich in Lionardo Brunis Schreiben an Poggio vom 13. September 1416 (Epist. IV, 5 ed. Mehus), nach dem dieser an Niccoli in Florenz darüber berichtet hat. Poggio sagt in dem eben genannten Briefe an Guarino, er habe die drei Codices mit eigener Hand abgeschrieben, und zwar, wie wir wenigstens bezüglich des Quintilian wissen,[2]) in Konstanz, wohin ihnen also die Handschriften mitgegeben oder nachgesandt wurden. Das wird im Sommer 1416 geschehen sein; gewiss ist, dass Bartolomeo da Montepulciano seine Abschrift des Asconius, die er nach Poggios Kopie durchkorrigierte, am 25. Juli dieses Jahres beendete.[3]) Da nun Poggio angiebt, er habe den Quintilian zu Konstanz während der Sedisvakanz geschrieben, also zwischen dem 24. Mai 1415 und 11. November 1417, Francesco Barbaro aber ausdrücklich von dem harten Winter spricht,[4]) durch den sich Poggio bei seinen Bemühungen nicht habe zurückhalten lassen, so bleibt für jenen Besuch in St. Gallen nur der Winter von 1415 zu 1416 übrig.

Auf die hohe Bedeutung des zu St. Gallen gefundenen vollständigen Quintilian scheint auch Poggio erst durch seine Florentiner Freunde Niccoli und Bruni aufmerksam gemacht worden zu sein,[5]) wenigstens klagt der letztere darüber, dass man sich nicht in erster Reihe an die Abschrift des Quintilian gemacht, sondern zuvor die minder wichtigen

[1]) Bei einem solchen ist doch wohl der oben erwähnte Brief des Bartolomeo da Montepulciano geschrieben.

[2]) Abschrift der Subskription seiner Originalkopie im Cod. Urbin. 577 bei Reifferscheid, die Quintilianhandschrift Poggios, Rhein. Mus. N. F. 23, 145: Scripsit Poggius Florentinus hunc librum Constantie diebus LIII sede apostolica vacante.

[3]) Cod. Laur. pl. 54, 5; vgl. Asconius rec. Kiessling u. Schöll p. XXIX. XXXI.

[4]) In dem oben citierten Briefe vom 6. Juli 1417.

[5]) Poggii Epist. I, 5 ed. Ton. L. Bruni Epist. IV, 5 ed. Mehus. — Auf das frühere Vorhandensein des Quintilian in St. Gallen weisen die Citate in Ekkehards IV Casus S. Galli, Geschichtsschreiber d. deutsch. Vorzeit. 2. Ausg. Bd. 38, p. XXIII.

Funde kopiert habe. Cencio aber stand Poggio in der Kenntnis dessen, was als eine wirkliche Bereicherung der alten Litteratur anzusehen war, sicherlich nach, und so erklärt es sich, dass er den Quintilian gar nicht nennt, sondern statt dessen eine Schrift des Lactantius de utroque homine, Vitruvius de architectura und des Priscianus Partitiones XII versuum Aeneidos anführt, von denen die letzteren höchst unbedeutend, die beiden anderen Werke aber ebensowenig als neue Funde anzusehen sind wie der von Bartolomeo als solcher angeführte Vegetius.[1]) Denn Vitruvius wird schon von Petrarca und Boccaccio citiert, die Schrift des Lactantius aber, ubi plane refellit sensa eorum, qui humanam conditionem belluarum statu humiliorem deiectioremque esse asseverant, ist, wie bereits Tiraboschi sah, ohne Frage identisch mit der in zahlreichen Handschriften erhaltenen Schrift De opificio hominis.[2])

Den Zustand der reichen Bibliothek, in denen Poggio und Cencio jene Schätze fanden, schildern beide in den schwärzesten Farben, wenngleich Cencio bei allem Schelten auf die deutschen Barbaren eingestehen muss, dass seine römischen Landsleute mit ihrer Litteratur nicht weniger schlimm verfahren sind.[3]) Um so eifriger waren die glücklichen Finder darauf bedacht, die alten Autoren durch Abschriften vor dem Untergang zu retten; man wünschte dabei auch die Form der alten Schrift möglichst zu wahren und bemühte sich, die Buchstabenformen des 9. und 10. Jahrhunderts nachzuahmen. Ein Meister in dieser Kunst, litteris antiquis zu schreiben, war bekanntlich Poggio, aber auch Cencio ist bei ihm in die Schule gegangen. Der Codex 8875 der Bibliothek des verstorbenen Lord Thomas Philipps in Cheltenham, jetzt in der K. Bibliothek zu Berlin, enthält die Briefe Ciceros ad familiares mit der Subskription: has Ciceronis epistolas ego Cincius duodetriginta diebus absolvi lucubrando maxime; die Schrift ist nach Schenkls Angabe eine sehr ge-

---

[1]) Der an gleicher Stelle von Bartolomeo erwähnte Codex de significatione verborum exscerptus ex libris Pompeii Festi ist jedenfalls nur der vielfach erhaltene Auszug des Paulus Diaconus. Danach ist Voigt I², 240. N. 4 richtig zu stellen.

[2]) Vor den Worten Inter quos Vitruvius de architectura scheint in Cencios Brief eine Lücke angenommen werden zu müssen. Es steht frei, auch hierdurch die Nichterwähnung des Quintilian zu erklären.

[3]) Quirini l. c. p. X. Die dort als Zeugnis für das Vorhandensein zahlreicher Bibliotheken in Rom erwähnte griechische Inschrift ist offenbar die bei Kaibel Inscr. graec. Ital unter No. 1085 gedruckte, nur dass Cencio irrtümlich statt der Porta S. Pauli die Porta Capena als Fundort nennt.

lungene Nachahmung der karolingischen Minuskel des 9. Jahrhunderts.[1]) Die von Cencio benutzte Vorlage festzustellen, wäre nicht ohne Interesse. Der Eifer, mit dem er dieser Arbeit obgelegen, weist auf seine jüngeren Jahre, im Falle also Cencios Codex zu den sogenannten Contaminati gehören sollte, welche eine Verschmelzung der nordischen Überlieferung mit der italischen darstellen,[2]) würde er dem Stammvater dieser Überlieferung sehr nahe stehen.

Die Wahl Martins V. stellte beide Freunde vor die Frage der Wiederaufnahme ihrer amtlichen Tätigkeit an der Kurie. Cencio entschied sich dafür und wurde noch in Konstanz unter dem 28. November 1417 zum päpstlichen Sekretär ernannt,[3]) Poggio dagegen scheint schon damals seine Reise nach England ins Auge gefasst zu haben in der Hoffnung, dort durch die Protektion des Kardinals Henry Beaufort, des Oheims Heinrichs V., mit dem er in Konstanz in Verbindung getreten war, schneller zu einem Vermögen und zu der gewünschten Freiheit zu gelangen. Während er sich Ende 1418 in Mantua von der Kurie trennte, hatte Cencio sich bereits das Vertrauen Martins V. erworben: schon Anfang 1418 verspricht er Poggio, sich für Guarino und einen anderen Freund um eine Anstellung an der Kurie zu bemühen.[4]) Am 29. November wurde er mit verschiedenen Gesandtschaften betraut und, nachdem Martin Ende September 1420 in Rom eingezogen war, am 23. März 1421 zum Notar ernannt.[5]) Noch in demselben Jahre erscheint er in dieser Eigenschaft vor dem Papste als Kläger wegen Räubereien römischer Adliger.[6]) Seine amtliche Tätigkeit als Sekretär nahm ihn, wie die Registerbücher dieser Zeit beweisen, stark in Anspruch, ja in den beiden letzten Jahren Martins V. ruhte auf ihm und Poggio, dem wir seit Anfang 1423 wieder in Rom begegnen, tatsächlich die ganze Geschäftslast.[7]) Seine Brauchbarkeit gewann ihm die volle Gunst des Papstes; er begleitete ihn in die sommerliche Villeggiatur, und sein Sohn Agapito durfte sich ihm vor seiner Abreise zur Universität mit

---

[1]) Schenkl, Bibliotheca patrum latin. britannica V, 24 in den Sitzungsber. der Wiener Akad. phil.-hist. Cl. Bd. 127 (1892). Wilmanns a. a. O. S. 72.

[2]) L. Gurlitt, Zur Überlieferungsgeschichte von Ciceros epist. lib. XVI in d. Jahrb. f. klass. Philol. XXII Suppl.-Bd. 1896, S. 545.

[3]) Marini II, 137 nach dem Catal. offic. Mart. V.

[4]) Brief Poggios an Barbaro, gedruckt bei Clark, The literary discoveries of Poggio. Classical Review XIII. 1899, p. 125.

[5]) Marini II, 137. 138. Das Ernennungsdekret bei Wilmanns S. 78.

[6]) Jacovacci l. c.

[7]) v. Ottenthal S. 79.

einer Abschiedsrede nahen, worin er ihn als den Wohltäter seines Vaters sowie als Vater des Vaterlandes und dritten Gründer Roms feierte.[1])

Es ist nicht zu leugnen, dass es in erster Reihe der Gelderwerb war, der Cencio an die Kurie fesselte. Die Sorge für die zahlreicher werdende Familie mag dies zum Teil erklären, dennoch galt er in den Kreisen der päpstlichen Sekretäre für einen argen Geizhals. Als Poggio seinen Dialog „über die Habsucht" veröffentlichen wollte, hatte er für die Rolle des Angreifers Cencio gewählt, als aber Freund Loschi es für lächerlich erklärte, wenn ein Knauser wie Cencio gegen den Geiz losziehe, wurde Bartolomeo da Montepulciano an seine Stelle gesetzt.[2]) Auch Poggio hat nie daraus ein Hehl gemacht, dass er nur um des Gewinnes halber das Amt übernommen, aber er hat diesen immer als Mittel zum Zweck angesehen; die behagliche Villa bei Florenz stand ihm vor Augen, wo er dereinst in völliger Freiheit seinen Studien würde leben können. Zudem liess ihm seine genialere Begabung immer noch Zeit genug, sich mit seinen Liebhabereien zu beschäftigen, obwohl auch er seine Erstlingsschrift, den genannten Dialog „über die Habsucht", erst im Jahre 1429 veröffentlichte. Den humanistischen Freunden in Florenz wollte diese auf blossen Erwerb gerichtete Tätigkeit wenig gefallen: als der so ganz anders geartete Niccoli im Jahre 1424 Poggio in Rom besuchte, äussert er zu Traversari sein Missfallen darüber, und dieser bedauert mit ihm, dass jene ihre Begabung zu so nichtigen Zwecken erschöpften.[3])

Doch kam auch der heitere Lebensgenuss im Kreise der päpstlichen Sekretäre zu seinem Rechte. Muntere Gelage wurden unter Lärmen und Lachen gefeiert, und im Bugiale, der Lügenschmiede, der Geburtsstätte der berüchtigten Facetien Poggios, war Cencio, „auch seinerseits dem Scherz ergeben", ein gern gesehener Gesellschafter. Doch erscheint er in den Facetien nur einmal als Erzähler einer obscönen Spukgeschichte.[4]) Wenn ihn der Florentiner Vespasiano als einsilbig

[1]) No. X S. 165. In die ersten Jahre nach Martins V. Einzug in Rom dürfte auch Cencios Brief an Alto de Comite gehören. (No. III, oben S. 151.)

[2]) Poggii epist. III, 32, 35 ed. Ton., der erstere auch in Ambros. Travers. epist. XXV, 43.

[3]) Ambros. Travers. epist. VIII, 8 an Niccoli: Quae de Cincio scribis, notavi omnia, ac de Poggio similiter. Displicent mihi homines tam boni ingenii supellectilem ita frustra conterere; sed ita est: obniti ipsi contra non possumus. Über die Zeit vgl. Sabbadini, Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto, Livorno 1886, p. 11. — Traversari sah Cencio bei seinem Aufenthalt in Rom im Jahre 1432. Ambrosii gen. Camald. Hodoeporicon. Florent. 1680, p. 11.

[4]) Poggius Epist. II, 8 vom 1. Januar 1424, IV, 5 vom 11. Februar 1430, wo die Feier von Poggios fünfzigstem Geburtstage geschildert wird. — Poggii Opera, Basil. 1538, p. 491. 448.

und zurückhaltend schildert, so mag das den Eindruck wiedergeben, den der alternde Cencio auf ihn machte, als er sich seit 1439 mit der Kurie in Florenz aufhielt.[1])

Denn mit dieser blieb sein Schicksal auch weiterhin verbunden, trotz des argen Rückganges der Einnahmen, der infolge der Wirren in Italien und der Opposition des Baseler Konzils unter Eugen IV. eintrat und viele der kurialen Beamten ihrem Herrn abwendig machte. Mit der 1431 unternommenen Wiederherstellung der römischen Universität durch Eugen IV. wage ich das einzige Zeugnis über eine Lehrtätigkeit Cencios in Verbindung zu bringen, zehn Hexameter, mit denen er die Interpretation einer rhetorischen Schrift Ciceros einleitete.[2]) Diese Verse sind zugleich der einzige metrische Versuch, der von Cencio erhalten ist; er war wohl ebensowenig Dichter wie Poggio, und Vespasianos lobende Worte über seinen poetischen Stil sind gleich unbegründet, wie die rühmenden Verse Benedettos da Piglio. Erst sein Sohn Agapito hat dann auch auf diesem Felde Ruhm erlangt.

Dagegen besitzen wir eine Probe seiner Beredsamkeit in der sorgfältig stilisierten Prunkrede an Kaiser Sigmund, der am 21. Mai, dem Himmelfahrtstage 1433 in Rom eingezogen war.[3]) Sie war darauf berechnet, ihn nach seiner am Pfingstfeste, dem 31. Mai, erfolgten Kaiserkrönung zu beglückwünschen und ihn an seine Pflichten dem apostolischen Stuhle gegenüber zu mahnen. Dass Cencio sie wirklich vor dem Kaiser gehalten hat, ist trotz der Überschrift wenig wahrscheinlich, denn es ist nicht anzunehmen, dass Poggio in seinem ausführlichen Bericht über Sigmunds Einzug und Krönung, den er vier Tage später an Niccoli sandte, die Tatsache verschwiegen hätte, wenn dem Freunde und Amtsgenossen wirklich die Ehre zu teil geworden wäre, vor Papst und Kaiser zu sprechen.[4]) Es ist bekannt, dass dieser an dem Treiben der Humanisten Anteil nahm und italischer Sitte und Sprache sowie des Lateinischen wohl kundig war. Ein Mann wie Pietro Paolo Vergerio arbeitete seit dem Konstanzer Konzil in Sigmunds Kanzlei und widmete ihm eine Übersetzung des Arrianos, Loschi, Filelfo und Traversari erschienen als Gesandte an seinem Hofe, und in Italien nahten sich ihm die Humanisten scharenweise mit Reden und Gedichten, wofür er sie

---

[1]) Vespasiano, Cencio Romano; II, 305 ed. Frati.

[2]) No. IV oben S. 152.

[3]) No. V S. 152 ff.

[4]) Poggios Brief an Niccoli vom 4. Juni 1433 im Spicil. Roman. X, I, 230. Ein Gedicht auf die Krönung Sigmunds, das der Florentiner Lionardo Dati in Rom verfasste, ist nicht erhalten. Giorn. stor. d. lett. ital. XVI, 49.

durch kaiserliches Reskript mit dem Titel eines Poeta laureatus begnadete. So wäre ihm auch Cencios langatmige Begrüssung nach der Kaiserkrönung nichts Neues gewesen.

Er beginnt schwungvoll mit dem auf Sigmunds Einzugstag in Rom hindeutenden und im Schlussteil durchgeführten Satze: ascendit in celos Serenitas tua et sedet ad dexteram patris. Die grosse Güte des Kaisers habe den Redner ermutigt, das Wort zu ergreifen; und wenn er etwas seiner Würdiges vorbringen sollte, so sei es der grosse Gegenstand, der ihn begeistern würde. Die Hierarchie der Engel, die regelmässigen unabänderlichen Bewegungen der Himmel und Gestirne, so führt der Redner nach den aus Dionysius Areopagita geläufigen Vorstellungen aus, weist darauf hin, dass eine gleiche Harmonie auch unter den Menschen herrschen müsse. Dessen sei der Kaiser von jeher eingedenk gewesen, er habe Gerechtigkeit und Friedensliebe geübt und herrliche und immerdar rühmenswerte Taten vollführt. Diese zu preisen sei des Redners Absicht, und zwar wolle er zuerst über Geburt und Jugend des Kaisers sprechen, sodann über seine weltlichen Taten, drittens über seine Verdienste auf geistlichem und kirchlichem Gebiet, und endlich über seinen Einzug in Rom und zum Papste.

Sigmund war vermutlich in seinem Geburtsjahr 1368 von seiner Mutter Elisabeth von Pommern, die am 1. November in Rom als Kaiserin gekrönt wurde, nach Italien mitgenommen worden.[1]) So hat, meint der Redner, dieses glückliche Land seine Natur schon früh beeinflusst und die Keime seiner späteren Tugenden in ihn gelegt. Das fürstliche Vergnügen der Jagd, das schon Xenophon als die beste Vorbereitung für den künftigen Krieger und Staatsmann erklärt hätte, stärkte ihm Mut und Kräfte zu späteren Taten. Von diesen begnügt sich Cencio damit, nur seine Kämpfe gegen die Türken zu erwähnen, wobei mit höfischer Schmeichelei auch die Niederlagen zu Ruhmestiteln für den Kaiser gemacht werden.[2]) Aber auch in dem von jedermann auszufechtenden Kampf zwischen Vernunft und Begierde habe er durch seine ausgezeich-

[1]) Da Sigmund am 15. Februar 1368 in Prag oder Nürnberg geboren wurde, so gestatten die Worte Cencios: Italia — tibi generationis principium dedit tibique dispositionem et naturam suam influxu celorum ac siderum praestantissimam indidit kaum eine andere Annahme. Am 2. April 1368 brach Elisabeth in Begleitung Karls IV. von Prag auf und langte am 20. August 1369 wieder dort an. Lindner in der Allg. deutschen Biogr. Bd. 34, 267. Pelzel, Kaiser Karl der Vierte II, 800. 816.

[2]) Mit den Türken hatte Sigmund 1392, 1396, 1419 und 1428 gekämpft und 1396 und 1428 schwere Niederlagen erlitten. Aschbach, Geschichte Kaiser Sigmunds I. Kap. 5. II. Kap. 24. III. Kap. 14.

neten Tugenden jener stets zum Siege verholfen. Zu diesen Tugenden, die seine Wahl zum römischen König veranlassten, hätte er seitdem noch andere hinzugefügt, vor allem das Interesse an den Wissenschaften und die Förderung der Gelehrten.

Höher als diese weltlichen Verdienste des Kaisers stellt der Redner der Kurie natürlich die Gesta spiritualia, seine Bemühungen um Beseitigung des Schisma auf dem Konstanzer Konzil, seine Verhandlungen mit Ferdinand von Arragonien und Benedikt XIII. in Perpignan[1]), um diesen zur Abdankung zu bewegen, und nach seiner Rückkehr nach Konstanz sein energisches Eintreten für die Wahl Martins V. Wie gering und hinfällig sei gegen den Ruhm, den er sich hierdurch erworben, der eines Achilles, eines Romulus, Camillus und sonstiger römischer Triumphatoren! Am Himmelfahrtstage habe der Kaiser in Rom seinen Einzug gehalten, der auch für ihn gleichsam ein Eingehen in den Himmel gewesen sei. Durfte er doch einmal dem Papst, dem himmlischen Menschen und irdischen Gott, dem mit der höchsten Caritas geschmückten Statthalter Christi persönlich seine Ehrfurcht erweisen und ferner in die heilige Stadt einziehen, wo das Blut so vieler Märtyrer vergossen wurde, die auch zu heidnischer Zeit das Licht und der Schmuck des Erdkreises gewesen war. Hier habe er von der Hand des Papstes das kaiserliche Diadem empfangen, die beiden grössten Leuchten des Erdkreises hätten sich hier vereinigt. Von dieser Vereinigung erhoffe die Christenheit die Zerstörung aller Finsternis, vor allem die Unterdrückung der hussitischen Ketzerei und die Vereinigung der Griechen mit der römischen Kirche — was dem Papste am meisten am Herzen lag, die Bekämpfung des Baseler Konzils, wird von Cencio nur angedeutet. Die Rede schliesst mit der Bitte an den Kaiser, auch weiterhin als Beschützer der Kirche und des apostolischen Stuhls seine Pflicht zu erfüllen.

Die bedenkliche Lage der Kurie lässt uns an der Aufrichtigkeit dieser Bitte nicht zweifeln. Cencio blieb seinem Herrn auch in diesen schweren Zeiten treu, er folgte ihm, als er infolge der in Rom ausgebrochenen Revolution am 4. Juni 1434 aus der Stadt floh, und begleitete ihn während der Irrfahrten der folgenden neun Jahre. So können wir ihn im Anfang des Jahres 1435 in Florenz nachweisen, wie er mit Poggio, Biondo, Loschi und Andrea Fiocco im Vorzimmer des Papstes

[1]) Aschbach II, 140. Ad extremas partes Hispaniae sagt Cencio entweder übertreibend oder aus mangelhafter Kenntnis der Geographie.

seiner Geschäfte wartet.[1]) In Bologna, wo Eugen IV. seit dem 18. April 1436 sich aufhielt, zeigt ihn ein daher datierter Brief Poggios vom 15. Februar 1437 [2]), hier übersetzte er auch den pseudoplatonischen Axiochus sowie die angeblichen Briefe des Äschines. Ende Januar 1438 zog der Papst zum Konzil nach Ferrara. Hier wird Cencio erwähnt in einem Brief Traversaris vom 11. April [3]) und von hier datiert sein eigener bereits gedruckter Brief an Poggio, worin er diesem zur Geburt seines ersten Sohnes gratuliert.[4]) Er wird dann bald wieder in des Freundes Nähe gekommen sein, da der Papst im Januar 1439 das Konzil nach Florenz verlegte und dort bis zum Mai 1443 verweilte.[5]) Während Eugens Aufenthalt in Siena vom Mai bis September 1443 versuchte Cencio eine Versöhnung zwischen den beiden litterarischen Gegnern Poggio und Filelfo zu stande zu bringen;[6]) nach des Papstes Rückkehr nach Rom am 28. September 1443 ist er dann noch bis zum Jahre 1445 in den Bullenregistern nachweisbar, nachdem er bereits in den Jahren vorher immer seltener signiert hatte.[7])

Nachdem wir so den Spuren von Cencios mehr als dreissigjähriger Laufbahn an der Kurie nachgegangen sind, sei noch ein Blick auf seine Umgebung geworfen, auf die Männer, mit denen er freundschaftlichen oder litterarischen Verkehr pflegte. Dass hierbei zunächst der römische Gelehrtenkreis, besonders seine Kollegen im Sekretariat, in Betracht kommen, liegt auf der Hand. Mit Florenz, wo der Staat und der reiche

[1]) Blondi ad Leonardum Aretinum de romana locutione epistola ed. Mignini im Propugnatore N. S. vol. III, p. 144, im Cod. Vat. 1071 Florentiae Kalendis Aprilis 1435 datiert, vgl. Wilmanns Gött. Gel. Anzeigen 1879, S. 1491. Unter dem 9. Mai 1435 signiert Cencio in Florenz einen Pass für Loschi, Schio Vita di A. Loschi p. 187.

[2]) Poggio an Rinucci in Poggii de variet. fort. ed. Giorgi p. 271.

[3]) Travers. Epist. XIII, 18.

[4]) Ex Ferraria Idibus Octobr. [1438]. Shepherd Vita di Poggio Bracciolini trad. Tonelli II. App. p. XLIII. Poggios Antwort: Epist. VIII, 5 ed. Ton., auch im Spicil. Rom X, I, 305.

[5]) In Florenz erscheint er im September 1439 in einem Briefe des Zenone Amidano bei Sabbadini, Biografia docum. di Giov. Aurispa, Noto 1891, p. 79. Danach beklagte sich Cencio, dass von griechischer Litteratur bei den zum Konzil versammelten Griechen nichts zu finden wäre: mira apud illos praeterquam sacrorum voluminum paucitas.

[6]) Die Zeit dieses Sühneversuchs, von dem Poggius Epist. IX, 15 ed. Ton spricht, ergiebt sich aus dem unedierten Briefe Poggios an Pietro Tommasi vom 19. August 1446 im Cod. Ambros. H. 36 sup. n. 2, wo gesagt wird, er habe stattgefunden, dum summus pontifex esset Senis.

[7]) v. Ottenthal S. 73. 79.

Adel in der tatkräftigen Unterstützung der neuen Wissenschaft wetteiferte, konnte sich dieser Kreis freilich nicht vergleichen; um so wichtiger ist die Bedeutung eines Bindegliedes zwischen Florenz und Rom, wie es Poggio Bracciolini war, wohl der genialste aus dieser zweiten auf Petrarca und Salutati folgenden Humanistengeneration, ein Mensch von unverwüstlicher Lebenskraft, liebenswürdig auch trotz der starken ihm anhaftenden sittlichen Mängel. Mit Cencio verband Poggio seit ihren Jünglingsjahren eine innige Freundschaft; sie erscheinen in des letzteren Briefen wiederholt in engster Beziehung,[1]) und nach des Freundes Tode konnte Poggio mit Recht von einem nie unterbrochenen gegenseitigen Wohlwollen und freundschaftlichen Verkehr sprechen.[2]) Dasselbe gilt von seinem Verhältnis zu Antonio Loschi, dem Dichter und Kommentator ciceronischer Reden und witzigen Mitglied des Bugiale, dem Cencio seine Übersetzung einer kleinen plutarchischen Schrift widmete.[3]) Er bedauert es aufs lebhafteste, als Loschi im Jahre 1435 sein Amt an der Kurie aufgab und sich in seine Vaterstadt Vicenza zurückzog, und verhandelt in seinem Interesse in einer Geldangelegenheit mit Cosimo und Lorenzo de' Medici.[4]) Als jener im Jahre 1441 gestorben war, beabsichtigte Cencio ihm eine Lobrede zu schreiben, hat aber dann dies Vorhaben ebensowenig ausgeführt wie einst das nämliche nach dem Tode des Chrysoloras.[5])

Auch Bartolomeo da Montepulciano hat den in Konstanz mit Cencio gepflegten Verkehr in Rom fortgesetzt: in seinen Weinberg am Lateran verlegt Poggio seine Gespräche über die Habsucht, an denen Loschi und Cencio teilnehmen, und bei den Gelagen, zu denen sich die Genossen des Bugiale vereinigten, war er ein häufig gesehener Gast, wenngleich dort über sein Streben, auch als Dichter Ruhm zu erwerben, gelächelt wurde. Eine ähnliche Persönlichkeit scheint Bartolomeo de' Bardi gewesen zu sein: auch er in erster Reihe Jurist und Geschäftsmann, wohlhabend, ein heiterer Gesellschafter und der neuen Bildung

[1]) Poggius Epist. V, 13 ed. Ton. an Guarino vom 18. Oktober [1433], auch in Pogg. de var. fort. ed. Giorgi p. 219. Ebenda p. 217 der Brief an Niccolo Loschi vom 13. September 1433, sowie p. 271 der bereits citierte Brief an Rinucci. Vgl. auch Leon. Bruni Epist. rec. Mehus IV, 21.

[2]) Brief an Cencios Sohn Marcello Rustici im Spicileg. Roman. X, I, 306.

[3]) No. VIII, S. 161.

[4]) Seine Briefe aus Bologna an Loschi und die Medici vom 18. August [1436] und 28. September [1436 od. 37] bei Wilmanns S. 74. 81. Auch die beiden anderen im Cod. Vat. 3910 erhaltenen Briefe Magistro Johanni de Castiglono und Petro de la Zardiere in theologia baccalario sind aus Bologna datiert.

[5]) Poggius Epist. XIII, 1 ed. Ton., auch im Spicil. Rom. X, I. 356.

ergeben.[1]) Von wirklichen Humanisten gehörten in diesen Kreis der päpstlichen Sekretäre Andrea Fiocco von Florenz, der gelehrte Verfasser der Schrift de magistratibus et sacerdotiis Romanorum, der treffliche Flavio Biondo und, wenngleich nur vorübergehend, Giovanni Aurispa, der berühmte Gräcist der Zeit; dazu kommen als Kenner des Griechischen noch Andrea da Costantinopoli, ein geborener Grieche, den Poggio als höchst gelehrten Mann rühmt,[2]) und Rinucci da Castiglione, der Lehrer Vallas im Griechischen, der freilich erst nach Cencios Tode unter Nicolaus V. apostolischer Sekretär wurde.[3])

Von den Fürsten der Kirche, mit denen Cencio in Verbindung stand, nennen wir zunächst seinen römischen Landsmann Angelotto de' Foschi, seit 1431 Kardinal von S. Marco. Ihre Bekanntschaft reicht in die Zeit vor dem Konstanzer Konzil zurück, in Cencios erste Jahre an der Kurie in Rom, wo Angelotto Domherr am Lateran war, ein trefflicher Dichter und Kenner der Alten, wie der mit diesen Prädikaten freilich sehr freigebige Benedetto da Piglio versichert.[4]) Im Jahre 1418 von Martin V. zum Bischof von Anagni ernannt, weilt er mit Cencio und Bartolomeo da Montepulciano im Sommer 1424 beim Papste in Tivoli, während der vorsichtige Poggio der dort wütenden Pest wegen nach Rieti geflohen war.[5]) Als Denkmal ihrer Freundschaft widmete ihm Cencio dann zwischen 1426 und 1431, während jener Bischof von Cava war, seine Übersetzung einer kleinen Schrift des Plutarch.[6]) Weniger gut scheint sich Poggio mit ihm gestanden zu haben: zwar sandte er ihm nach seiner Ernennung zum Kardinal eine schmeichlerische Gratulationsepistel, hat ihn aber dann nach seinem im Jahre 1444 erfolgten Tode als bösartigen Schwätzer und Dummkopf in den Facetien schonungslos verspottet.[7]) Man wird gut tun, diesen gehässigen Klatsch ebensowenig ernst zu nehmen, wie die übertriebenen Lobsprüche des armen Poeten Benedetto.

---

[1]) Poggius Epist. II, 8. 19. 25. III, 18.

[2]) Opera, Basil. 1538, p. 28.

[3]) Er starb 1457 oder kurz vorher, denn der Cod. Rehdigeranus 17 der Breslauer Stadtbibliothek wurde in diesem Jahre von seinen Erben verkauft.

[4]) Wattenbach S. 107.

[5]) Poggii Epist. II, 16. 17 ed. Tonelli.

[6]) No. VII, S. 160.

[7]) Poggius Epist. IV, 23 ed. Ton. Opera p. 475. 481. Angelotto wurde durch einen seiner Diener ermordet, ein Epitaph Enea Silvios nennt ihn hart und grausam gegen seine Bediensteten. Aen. Silv. Picc. op. ined. vulg. Cugnoni (Atti d. R. Accad. dei Lincei Ser. III, vol. VIII, 1883) p. 358.

Ein ungleich bedeutenderes Mitglied des heiligen Kollegiums war der Kardinal Giordano Orsini, zugleich der eifrigste Förderer von Wissenschaft und Kunst unter den römischen Kirchenfürsten. Wie mit Poggio und Loschi, wird er auch mit Cencio in Verkehr gestanden haben, der ihm noch kurz vor seinem Tode eine Übersetzung des pseudoplatonischen Axiochus widmete, die er in Bologna vollendet. Es klingt wie eine Vorahnung, wenn er in der Widmungsepistel davon spricht, wie vortrefflich die Schrift Platons geeignet sei, den Menschen von der Furcht vor dem Tode zu heilen, den freilich der Kardinal dem Unglück und der Schande der Kirche stets vorziehen würde. Zwischen 1436 und 1437 schloss Cencio seine Arbeit ab; bereits am 29. Mai des folgenden Jahres starb sein hochgestellter Gönner.[1])

In die Zeit vor und während des Unionskonzils fallen auch die persönlichen Berührungen Cencios mit dem Humanistenkreise in Florenz, obwol er durch Poggios Vermittelung mit einzelnen Mitgliedern schon früher in Verbindung getreten war, vor allem mit Niccoli und Ambrogio Traversari, die er beide bei ihren Besuchen in Rom auch persönlich kennen lernte.[2]) Mit dem letzteren sehen wir ihn dann in den Jahren 1436 und 1438 in Florenz und Ferrara griechische Bücher austauschen.[3]) Auch mit Lionardo Bruni, den er bereits als päpstlichen Sekretär an der Kurie Johannes XXIII. kennen gelernt hatte, traf er im Jahre 1435 in Florenz zusammen, wo Bruni als der anregende Mittelpunkt wissenschaftlicher Bestrebungen und Gespräche erscheint, an denen, wie wir sehen werden, auch Cencio beteiligt war. Schliesslich sei von Florentiner Bekanntschaften noch der Buchhändler Vespasiano da Bisticci genannt, der seinen anmutigen „Lebensbeschreibungen berühmter Männer“ auch einen kurzen Artikel über Cencio einfügte.

In die Zeit seiner Florentiner Lehrtätigkeit fällt auch das älteste Dokument, das uns von einem Verkehr Francesco Filelfos mit unserem Humanisten Kunde giebt, ein aus Florenz datierter Brief Filelfos vom 30. April 1433.[4]) Er hatte sein dortiges Lehramt kaum angetreten, als er schon zu Loschi äussert, er würde, wenn der Papst ihm eine ehrenvolle Stellung antrüge, gern nach Rom kommen, sobald das Jahr abge-

[1]) Paolo Petroni bei Muratori Scriptt. XXIV, p. 1120. Die Jahreszahl 1438 am Schluss der Übersetzung Cencios in einer Handschrift zu Saint-Mihiel, Catal. gén. des mss. des bibl. des départements III, 529, ist wohl eine Schreibernotiz. Am 27. Januar dieses Jahres traf Eugen IV. bereits in Ferrara ein.

[2]) S. oben S. 298, dazu noch Poggius Epist. II, 2 ed. Tonelli.

[3]) Ambros. Travers. Epist. XIII, 6. 18.

[4]) Fr. Philelphi Epist. fam. Venetiis 1502, fol. 12r. Ich citiere die Briefe Filelfos weiterhin nach dem Datum.

laufen sei, für das er sich den Florentinern verpflichtet; [1]) und als ihm später nicht ohne eigene Schuld mancherlei Anfeindungen den Aufenthalt immer mehr verleideten, scheint er sich in Rom persönlich um eine geeignete Stellung bemüht zu haben, wobei er auch Cencio um seine Fürsprache anging. Schon Voigt hat auf einen solchen früheren Aufenthalt Filelfos in Rom vor 1453 hingewiesen, [2]) ohne auf unseren Brief Bezug zu nehmen, dessen Anfangsworte die Tatsache durchaus bestätigen. [3]) Eine frühere Periode in Filelfos Leben kann aber hierfür nicht in Betracht kommen, da dieser von 1420 bis 1427 in Griechenland weilte, Cencio aber von 1414 bis 1420 von Rom abwesend war. Wir werden sonach diese Reise etwa in die ersten dreissiger Jahre setzen können. Einen Erfolg hatte übrigens weder sie, noch die etwaigen Bemühungen Loschis und Cencios. Doch hat dieses ihrer Freundschaft keinen Eintrag getan: in einer späteren Schrift spricht Filelfo in den achtungsvollsten Ausdrücken von Cencio, [4]) und dass dieser im Jahre 1443 in dem giftigen Invektivenstreit zwischen Poggio und Filelfo zu vermitteln suchte, ist bereits erwähnt worden. [5])

Auch bei der jüngeren Humanistengeneration gilt Cencio stets als ein hochangesehenes Mitglied des römischen Gelehrtenkreises. In einem Gedicht des übelberufenen Porcello erscheint er unter den „gelehrten Vätern", die den Reiseforscher Ciriaco von Ancona mit dem Lorbeer krönen sollen, [6]) den Florentiner Lionardo Dati führte er, Poggio und andere in die Lektüre des Lactantius ein, [7]) und der humanistische Benediktiner Agliotti nimmt sich für eine seiner Episteln den schon erwähnten Gratulationsbrief Cencios an Poggio zum Muster. [8]) Auch Valla führt ihn einmal als Autorität an für die richtige Erklärung einer Stelle des Livius. [9])

[1]) Filelfos Brief vom 19. April 1429.

[2]) Wiederbelebung II [3], 99 N. 1.

[3]) Quam mihi spem iam pridem in urbe Roma coram recepisti, ut eam mihi perducas ad finem, te etiam atque etiam rogo.

[4]) Fr. Philelphi Convivia Mediolanensia, Spiris 1508, Conv. I Einleit.

[5]) S. 302. Nach dem dort citierten unedierten Briefe Poggios hat Filelfo die Versöhnung angeregt; Mittelsperson sei ein gewisser Daniele da Siena, ein früherer Schüler Filelfos, gewesen.

[6]) Carmina ill. poet. Ital. T. VII, p. 518: Huc ades o Cynthi Romanae gloria linguae.

[7]) Datis Brief vom 4. Februar 1434 im Giorn. stor. d. lett. ital. XVI, 93.

[8]) Aliotti Epist. et opusc. ed. Scarmalius, Aretii 1769, I, 51.

[9]) Vallae Opera. Basil. 1540, p. 594. — Auch von Pier Candido Decembrio und Giovanni Toscanella haben wir Briefe an Cencio; für einen Schützling Guarinos, Benedetto da Anagni, verfasste er selbst ein Empfehlungsschreiben an König Duarte von Portugal, das im Cod. Monac. lat. 8482 f. 132v erhalten ist. Wilmanns a. a. O. S. 75.

Sein persönliches Verhältnis zu diesem streitbaren Kritiker war allerdings kein besonders freundschaftliches. Valla war durch seinen Oheim Melchior Scribani früh mit dem Kreise der päpstlichen Sekretäre bekannt geworden, von denen Aurispa und Bruni dem begabten Jüngling ihren Unterricht zu teil werden liessen, hatte aber später durch sein abschätziges Urteil über Cicero und, was wol noch schwerer ins Gewicht fiel, über das eigene Epitaph Loschis für Bartolomeo da Montepulciano († 1429) Poggios und Loschis Unwillen erregt. Als nun in dem gleichen Jahre auch Scribani starb und Valla sich um dessen Sekretariat bemühte, wurde seine Bewerbung von jenen vereitelt.[1]) Auch Cencio wird an dieser Gegnerschaft Anteil gehabt haben, denn wir hören, wie Valla einige Jahre später über alle drei sich bitter bei Guarino beklagte.[2]) Das Verhältnis wurde noch gespannter, als Valla im Jahre 1431 sein Werk De voluptate herausgab, einmal, weil jenen die darin verteidigten epikureischen Lehren als längst überwunden erschienen; vor allem aber, weil der kecke Autor seine höchst anstössigen Dialoge sich in ihrem eigenen Kreise abspielen liess — auch Cencio ergreift darin einmal, wenn auch nur kurz, das Wort.[3]) Vielleicht bezieht sich auf die durch Vallas Schrift veranlassten Gespräche eine spätere Äusserung Cencios in seinem Briefe an Poggio von 1438. Nachdem er diesem zur Geburt seines ersten Sohnes ex iusta uxore gratuliert, fordert er ihn auf, möglichst bald nach Ferrara zu kommen, um dort das freudige Ereignis in festlichem Gelage mit den zum Konzil versammelten griechischen und lateinischen Philosophen zu begehen. Dort würde über mancherlei disputiert werden, besonders, wie es bei einem guten Schmause natürlich, über den Begriff der Voluptas, und auch er, so heftig er sie früher angegriffen, würde sich vielleicht mit ihr vertragen. Vielleicht hat der friedfertige Cencio auch seinen Groll gegen den Verfasser des anrüchigen Werks verwunden; zwischen Poggio und Valla kam es bekanntlich später zu einem heftigen Invektivenstreit.

Das Ansehen, dessen sich Cencio bei seinen humanistischen Zeitgenossen erfreute, erscheint uns, wenn wir die Geringfügigkeit seiner schriftstellerischen Leistungen erwägen, zunächst auffallend und wenig begründet. Denn die Annahme, dass irgendwie erhebliche Arbeiten von seiner Hand verloren gegangen oder uns unbekannt geblieben sein sollten,

---

[1]) Vallae Op. p. 352. — v. Ottenthal S. 45.

[2]) Poggius Epist. V, 13 ed. Ton. von 1433; auch in Pogg. de var. fort. ed. Giorgi p. 219.

[3]) Vallae Op. p. 906.

ist mit Sicherheit abzulehnen; schon Vespasiano sagt, dass er von Werken Cencios überhaupt keine Kenntnis habe, und nach seinem Tode schwand sein Gedächtnis so bald, dass bei der Aufzählung der Schüler des Chrysoloras, die wir in Ludovico Carbones Leichenrede auf Guarino († 1460) lesen,[1]) sein Name überhaupt nicht genannt wird. Um seine Autorität bei den Mitlebenden zu erklären, denken wir zunächst an die Freundschaft des berühmten Poggio und seinen Anteil an dessen Bücherfunden sowie an die damals noch wenig verbreitete Kenntnis des Griechischen und seine Übersetzungen. Aber auch den Einfluss des Persönlichen wird man nicht gering anschlagen müssen in einer Zeit, wo mündlicher Verkehr und Belehrung in der gelehrten Welt eine ganz andere Bedeutung hatte wie heutzutage.

In der Tat hören wir von solchen Verhandlungen über wissenschaftliche Gegenstände, in denen unser Humanist eine Rolle spielte. Er befindet sich unter den Gelehrten, die während des Aufenthalts Eugens IV. in Florenz auf Wunsch des Kardinals Prospero Colonna zusammentraten, um den Text des Livius zu verbessern, ausser ihm werden noch Marsuppini, Poggio und Biondo genannt und als Leiter des Ganzen Lionardo Bruni; denn nach Vallas Angabe, der hierüber berichtet,[2]) dürften sie sich durch Abstimmung über die zu wählende Verbesserung schlüssig gemacht haben. Dass man hierbei auf ältere Handschriften zurückging, ist unwahrscheinlich, man beschränkte sich bei der Emendation auf mehr oder minder kühne Konjekturen — ein Geschäft, bei dem namentlich Poggio mit unvergleichlichem Selbstvertrauen zu Werke ging.

Genauer als über diese textkritischen Bestrebungen sind wir über Cencios Stellung zu einer Streitfrage unterrichtet, die die humanistischen Kreise jener Zeit vielfach beschäftigte, ob nämlich im Altertum das gewöhnliche Volk wie in späterer Zeit in einem Vulgäridiom oder in der grammatisch gebildeten Sprache geredet habe, die man bei den Klassikern las. Schon Dante hatte sich in seiner Schrift De vulgari eloquio über diese Frage geäussert, ihm ist das Volgare die uralte angeborene Sprache des Menschen und nach Ort und Zeit verschieden, die Grammatica aber, d. h. das Lateinische, eine nach Übereinkunft vieler Völker geregelte spätere Erfindung zum Zwecke allgemeiner Verständigung. Es war im Frühling des Jahres 1435, als in Florenz im Vorzimmer Papst Eugens IV. im Kreise der päpstlichen Sekretäre dieses Thema aufgeworfen wurde.

[1]) Müllner, Reden und Briefe italienischer Humanisten, Wien 1899, S. 92.

[2]) Vallae Op. p. 602. Manus enim omnium censenda est, quod omnium consensu scribitur.

Lionardo Bruni war der Meinung, die Sprache des gewöhnlichen Volks sei im Altertum von der der Gebildeten substantiell ebenso verschieden gewesen wie das Volgare seiner Zeit vom Lateinischen, in dieser Sprache hätten auch die gebildeten Redner zum Volke gesprochen, dann mit grosser Mühe ihre Reden in grammatisches Latein gebracht und so der Nachwelt hinterlassen. Dagegen behaupteten Biondo und Poggio, die Sprache des Volks und der Gebildeten sei dieselbe, nämlich das grammatische Latein gewesen, eine Verschiedenheit hätte nur dem Grade nach bestanden, und die Reden seien in der Gestalt gehalten und verstanden worden, in welcher man sie jetzt besitze. Der Ansicht Brunis schloss sich ausser Loschi auch Cencio an, indem er zur Begründung sich auf die Erzählung des Livius berief, nach der Tullus Hostilius, als der treulose Mettus Fuffetius in der Schlacht abschwenkte, durch seinen Ausruf, jener solle auf seinen Befehl den Feinden in den Rücken fallen, zugleich die Seinigen ermutigt und die Gegner erschreckt habe. Seine Auslegung der Stelle ist freilich wunderlich und gezwungen genug: Römer und Fidenaten hätten sich derselben Vulgärsprache bedient, der König aber hätte jene Worte auf Lateinisch gerufen, dessen auf seiten der Gegner nur wenige kundig gewesen wären, und gerade weil der König sich eines von dem ihrigen verschiedenen Idioms bedient, hätten die Feinde an der Wahrheit seiner Worte nicht gezweifelt. Es wird Biondo leicht, diese Begründung durch den Hinweis zu widerlegen, dass nach Livius die Fidenaten Etrusker sind, in deren Heer jedoch eine Anzahl Römer, die Romulus einst als Kolonisten nach Fidenä gesandt, mitgekämpft und des Königs lateinische Worte verstanden hätten. [1]) Dass überhaupt der Standpunkt Brunis und Cencios in dieser Frage ein glücklicher war, wird niemand behaupten — auch traten die meisten und angesehensten Humanisten ihm entgegen: ausser Poggio und Biondo auch Valla, Filelfo und Guarino. [2]) Fast alle begnügen sich damit, die bezüglichen Zeugnisse der römischen Litteratur heranzuziehen — ein Material, das zur wissenschaftlichen Lösung der Frage freilich nicht ausreichte.

Einige kleine Übersetzungen aus dem Griechischen sind die einzigen gelehrten Arbeiten Cencios, welche wir besitzen. Es ist bekannt, welch hohen Wert man in jener Zeit auf derartige Erzeugnisse legte, das zeigen auch die von Cencio übersetzten Stücke, die, wenn sie auch nur drei bis vier heutige Druckseiten umfassen, doch mit einer ausführlichen

---

[1]) Blondus, De rom. locut. epist. a. o. O. p. 146. 148.

[2]) Sabbadini, La scuola e gli studi di Guarino Veronese, Catania 1896, p. 147 ff.

Widmungsepistel eingeleitet und in die Welt geschickt werden. Die Anregung zu dieser Übersetzungslitteratur war von Chrysoloras ausgegangen, die von ihm hierfür aufgestellten Grundsätze sind auch seinem Schüler Cencio massgebend.[1]) Chrysoloras war wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Lateinischen nicht in der Lage, seine eigenen Vorschriften zu erfüllen: seine Übersetzung von Platons Republik ist wenig mehr als eine wörtliche Interlinearversion. Cencio findet sich mit dem lateinischen Ausdruck besser ab, doch beherrscht er wiederum das Griechische zu wenig, so dass seine Übersetzungen zahlreiche Unrichtigkeiten und Auslassungen aufweisen; an manchen Stellen bietet er gerade das, wovor Chrysoloras gewarnt hatte: eine paraphrasierende Erklärung statt Übersetzung. Allen diesen Arbeiten Cencios mit Ausnahme der Äschinesbriefe sind Widmungsepisteln voraufgeschickt, die jedoch wenig individuelles Leben zeigen und vielfach die gleichen Gedanken wiederkehren lassen. Bisher sind folgende Übersetzungen bekannt, die ich, soweit es bestimmbar ist, in chronologischer Folge aufführe:

1. Aristides' Rede auf Bacchos (I, 47 ed. Dind.), zwischen 1415 und 1417 in Konstanz übersetzt. Erhalten im Cod. Laur. Plut. 90 sup. Cod. 42 von der Hand Bartolomeos da Montepulciano, dessen Familiennamen Arragazzoni Wilmanns a. a. O. S. 77 vor der Widmungsepistel unter der Rasur der Überschrift zu erkennen glaubt.

2. Plutarchos *Περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας* (Mor. I, p. 229—232 ed. Hercher) ad Agneloctum Fuscum civem Romanum episcopum Cavensem, also zwischen 1426 und 1431 vermutlich zu Rom vollendet. Die Übersetzung steht ausser in den drei von mir benutzten Handschriften auch im Cod. Vat. 2876 (Wilmanns S. 79), im Cod. 45 der Kapitularbibliothek zu Viterbo, im Cod. Balliol. 315 zu Oxford (Coxe I Cod. Ball. p. 103), sowie in zwei im Catal. libror. mss. Angliae et Hiberniae (Oxonii 1697) Tom. I, P. III p. 144 und Tom. II, P. II p. 48 angeführten Hss. zu Canterbury und Dublin.

3. Plutarchos *Πότερον τὰ τῆς ψυχῆς ἢ τὰ τοῦ σώματος πάθη χείρονα* (Tom. III, p. 15 ed. Wyttenbach), Antonio Loschi gewidmet und zwar vor 1435, da er in der Überschrift noch als apostolischer Sekretär bezeichnet wird. Im Cod. von Viterbo.

4. Cincii Romani Epistolarum Eschinis philosophi ac oratoris praestantissimi in patrium sermonem traductio Bononie edita Cod. Vat. Ottobon. 1487, fol. 48v—55v. Die Ortsangabe fehlt in dem von Wilmanns be-

[1]) Er erwähnt sie vor seiner ersten Übersetzung der Rede des Aristides auf Bacchos (No. VI, S. 159). Eine Beurteilung dieser Arbeit bei Wilmanns S. 67.

nutzten Cod. Vat. 3910, in beiden sind nur die ersten 11 Briefe übersetzt. (Epistologr. gr. ed. Hercher, Paris 1873, p. 33). In Bologna weilte die Kurie von April 1436 bis Ende Januar 1438.

5. Der Axiochus, unter dem Titel Plato de morte contemnenda die verbreitetste unter den Übersetzungen Cencios, wie dieser Dialog sich auch im byzantinischen Mittelalter besonderer Beliebtheit erfreute.[1] Über die Zeit der Widmung an den Kardinal Giordano Orsini s. oben S. 305. Der Widmungsepistel geht in einigen Handschriften noch ein Brief De traductione operis sequentis an einen gewissen Vellius voran, nämlich in den Cod. lat. 6729[A] und 6582 der Pariser National-Bibliothek und in den beiden unter No. 2 angeführten Handschriften zu Oxford und Canterbury. Zu den fünf von Wilmanns S. 79 erwähnten Codices kommen noch die oben S. 305 citierte Hs. von St. Mihiel (im Katalog ist der Name Cincii in Ciricii verlesen), der Cod. CS. 31 (fol. 98[r]) der Bibl. Gambalunghiana zu Rimini und der unter No. 2 angeführte Dubliner Codex. (Auszüge aus Cencios Axiochus im Cod. Vat. lat. 8750 fol. 150[v].) Im Cod. Parisin. 6582 wird die Übersetzung Lionardo Bruni zugeschrieben (Catal. cod. mss. bibl. reg. P. III, T. IV, p. 259), unter seinem Namen sind daraus auch die beiden Widmungsbriefe an Vellius und Orsini gedruckt (Romania T. XIV, 1885, p. 98). Nach Cencios Übersetzung übertrug Pedro Diaz de Toledo, Kaplan des Marquis von Santillana, noch vor 1445 den Axiochus ins Spanische (ebenda p. 101. 102). —

Wie Cencios Geburtsjahr, so lässt sich auch die Zeit seines Todes nicht genau ermitteln. In seiner Tätigkeit als päpstlicher Sekretär erscheint er in den Registerbänden des vatikanischen Archivs bis zum Jahre 1445,[2] auch im zweiten Buch der Roma instaurata des Biondo, an der dieser im Jahre 1445 arbeitete,[3] wird er als noch lebend erwähnt, dagegen klagt Poggio in einem Briefe von 1452 oder 1453, dass ex prisco illo nostro antiquo litterarum consortio allein Guarino noch übrig sei,[4] und im Schlusswort zu den um dieselbe Zeit herausgegebenen Facetien wird Cencio ausdrücklich als verstorben bezeichnet. Noch

---

[1]) **Brinkmann im Rhein. Museum f. Phil. N. F. Bd. 51, 442; Bd. 52, 632.**

[2]) **v. Ottenthal S. 73.**

[3]) **Masius, Flavio Biondo. Diss. Leipzig 1879, S. 48. Blondi opera, Basil. 1559, p. 242.**

[4]) **Poggius Epist. X, 17 ed. Ton., d. Romae 22. Jan. Der Brief kann nicht wohl aus dem Jahre 1451 sein, da das von Poggio verfasste Breve für den auf Reisen abwesend gedachten Enoche von Ascoli (Voigt II[2], 200) erst vom 30. April 1451 datiert.**

später ist der bereits angeführte Brief Poggios an Marcello Rustici geschrieben. -- Bestattet ist Cencio in der Kirche S. Maria sopra Minerva. wo der Grabstein, den ihm und seinem Sohne Marcello († 1481) dessen Sohn Antonio im Jahre 1488 setzte, noch vorhanden ist.[1])

Gegenüber dieser Kirche, in der Region Pigna, lag auch Cencios ansehnliches Wohnhaus.[2]) Seine Gattin Agnes starb erst 1463; von seinen Kindern werden vier Söhne und eine Tochter erwähnt. Die Tochter Brigida heiratete Lelio de Valle, Kanonikus von S. Eustachio und Advocatus consistorialis († 1476), ihr Sohn war der früh verstorbene Dichter und Gelehrte Niccolo de Valle.[3]) Von den Söhnen starb einer, Sigismondo, bereits im Jahre 1457; Paolo, der Privatmann geblieben zu sein scheint, war 1457 und 1458 Guardian des Hospitals von S. Salvatore, besorgte noch 1478 den Ankauf eines Grundstücks für den Kardinal von Estouteville und starb vor dem 1. Juli 1482 unter Hinterlassung von sechs Söhnen und einer Tochter sowie seiner Gattin Aloisia.[4]) Marcello war wie sein Vater päpstlicher Skriptor und Sekretär und zugleich Kanzler der Stadt Rom, in dessen Amtstracht 1481 seine Leiche bestattet wurde.[5]) Von seinen litterarischen Interessen zeugt ein 1450 für ihn geschriebener Codex des Nonius.[6]) Auch er war vermählt (mit Ludovica de Ilperinis † 1486) und hinterliess vier Söhne. Von Agapito endlich, dem Kleriker der Familie, soll in folgendem kurz die Rede sein.

II.

Das älteste Dokument, in welchem der Name Agapitos begegnet, und zugleich das erste Erzeugnis seiner Feder, das wir besitzen, ist eine Rede, die er als junger Mensch (satis adolescentulus) an Papst Martin V. richtete, als er im Begriff war nach Padua abzureisen, um sich dort dem Studium der schönen Wissenschaften — mit denen auch der Jurist seine akademische Laufbahn begann — zu widmen.[7]) Bei der Gunst, deren sich Agapitos' Vater bei Martin V. erfreute, ist es wohl denkbar, dass dem Jüngling wirklich gestattet wurde, vor dem Papste zu sprechen, obwohl dieser, im ganzen noch ein Sohn des rauhen vierzehnten Jahr-

---

[1]) Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edif. di Roma I, 2424.

[2]) Blondi opp. l. c.

[3]) Jahrb. d. kais. deutschen archäol. Inst. VI, 1891, S. 219 (nach Jacovacci vol. VII).

[4]) Vgl. den Anhang.

[5]) Marini II, 136.

[6]) Cod. Hamilton 669 der Kgl. Bibl. zu Berlin, vgl. Wilmanns S. 82.

[7]) No. X oben S. 165.

hunderts, an den humanistischen Interessen wenig Anteil nahm. Agapitos' Rede fällt vermutlich in des Papstes spätere Regierungsjahre, da er von ihm rühmt, dass durch ihn Sicherheit und Wohlhabenheit zurückgekehrt, die zerstörten Kirchen und sonstigen Gebäude der Stadt wiederhergestellt und die durch Parteizwist verwilderten Gemüter der Bürger an sanftere Sitten gewöhnt seien. Bei der Annahme, dass Agapito damals etwa achtzehn Jahre alt war, können wir sonach seine Geburt zwischen 1407 und 1412 ansetzen. Seine am Schluss ausgesprochene Hoffnung, nach Erlangung des Doktorhutes dem Papste seine Dienste widmen zu können, ging nicht in Erfüllung. Die Unruhen in Rom, die Eugen IV. im Juni 1434 vertrieben und fast zehn Jahre von der ewigen Stadt fernhielten, werden auch ihm die Rückkehr dorthin verboten haben. Erst im Jahre 1440 rüstet sich Agapito, der inzwischen zum Doktor beider Rechte promoviert war, zur Heimreise.[1]) Wir wissen nicht, ob er damals wirklich nach Rom ging oder sich der in Florenz weilenden Kurie des Papstes anschloss. Das Schreckensregiment des Kardinals Scarampo beruhigte die Stadt, und durch den von diesem abgeschlossenen Vertrag mit Alfonso von Neapel wurde dem Papste am 28. September 1443 die Rückkehr ermöglicht. Er traf die Stadt in argem Verfall, vor allem schmerzte es Agapito, dass man während der Abwesenheit des Papstes den Marmor der alten Denkmäler rücksichtslos zum Kalkbrennen weggeführt hatte, ein Vandalismus, über den die Humanisten so häufig zu klagen haben. Wie bereits sein Vater in seinem Brief an Francesco da Fiano die Römer deswegen gescholten hatte, so wendet sich in einem Gedicht Agapitos die trauernde Roma selbst an den Papst und den mächtigen Kardinal-Kämmerer mit der Bitte, der Zerstörung Einhalt zu gebieten.[2])

Ob unser Dichter noch unter Eugen IV. ein kirchliches Amt erhielt, ist nicht nachzuweisen, aber wahrscheinlich. Nicolaus V. machte ihn zum Auditor der Rota, eine Stellung, die er am 12. Januar 1449 antrat[3]); in einer Urkunde vom 9. Oktober 1450 nennt er sich ausserdem noch Canonicus von S. Pietro und Kapellan des Papstes.[4]) Aber erst

---

[1]) Seinen von Eugen IV. ausgestellten Pass für die Reise von Padua nach Rom vom 16. Juli 1440 erwähnt Marini II, 157.

[2]) No. XIII, S. 171.

[3]) Marini II, 157.

[4]) Urkundenbuch der Stadt Leipzig, herausgeg. v. Posern-Klett No. 267. Als bevollmächtigter Auditor des Papstes in den Jahren 1451 und 1452 erscheint er auch in No. 239. 278 sowie im Urkundenbuch der Universität Leipzig herausgeg. von Stübel No. 108, als vorsitzender Auditor noch 1462 in einer Streitsache Albrechts von Eyb, vgl. M. Herrmann, Albrecht von Eyb, Berlin 1893, S. 239.

in Pius II. fand er einen Gönner, der ihm eine einflussreiche Stellung in seiner unmittelbaren Umgebung einräumte und ihn zu höheren geistlichen Würden beförderte.

Die Angabe G. Voigts[1]), dass der Piccolomini bereits in seinen aus Deutschland nach Rom gerichteten Briefen Agapitos (oder seines Vaters) freundschaftlich gedenke, hat mir eine Durchsicht dieser Briefe nicht bestätigt. Die Bekanntschaft wird angeknüpft sein, als Enea Silvio seit 1445 auf seinen Gesandtschaftsreisen wiederholt längere Zeit in Rom verweilte; dass er ihn noch während seines Kardinalates (Dez. 1456 bis Aug. 1458) in seine geistliche Familie aufnahm, ist mit ziemlicher Sicherheit nach der gleich anzuführenden Stelle aus des Papstes Kommentarien anzunehmen. Nach seiner Tronbesteigung machte er ihn zum päpstlichen Referendar[2]) und am 4. April 1460 zum Bischof von Ancona.[3]) Am 22. August wurde ihm das durch den Tod des Kardinals Alessandro Oliva erledigte Bistum Camerino übertragen, und man glaubte, der Papst hätte ihn zu noch höheren Würden bestimmt, wenn ihn nicht der Tod daran gehindert. Agapito folgte ihm bereits nach einigen Monaten, Anfang Oktober 1464, ins Grab.[4]) In der Kirche S. Maria sopra Minerva liest man die Grabschrift, die ihm und seinem Bruder Paolo des letzteren Söhne am 1. Juli 1482 gesetzt haben.[5])

Wir begegnen Agapito ständig in des Papstes nächster Umgebung, der ihn als tüchtigen Juristen sowie als heiteren Gesellschafter, Dichter und Redner — neben seinem eigentlichen Hofpoeten Campano — hochschätzte.[6]) Er begleitete seinen Herrn nach dem Mantuaner Kongress, nahm Teil an der Spazierfahrt auf dem Mincio, bei der der Papst sich mit seiner Umgebung in scherzhaftem Epigrammenstreite mass,[7]) und der hierin sehr scharf blickende Filelfo hielt seinen Einfluss für bedeutend genug, um ihm einen seiner Schüler sowie seinen Sohn Giammario, die

[1]) Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius II. Bd. III, 621.

[2]) Campanus vita Pii II. bei Muratori Scriptt. T. III. P. II, 984.

[3]) Marini II, 157. Pii II. Commentarii rer. mem. (Francof. 1614) p. 100: Decessit et Anconitanus episcopus, cui suffectus est Agapitus natione Romanus, civili sapientia et morum probitate conspicuus, cui et prosa eleganter scribere et carmen facere promptissimum fuit, ex auditoribus Rotae in familiam Pii iam pridem evocato. Ein Gratulationsbrief Guarinos vom 25. April 1460 bei Sabbadini, Guarino Veronese e il suo epistolario, Salerno 1885, p. 43.

[4]) Marini l. c. — Bezüglich seines Todes vergl. auch den Bericht des mantuanischen Gesandten Jacobus de Aretio bei Pastor II, 341. N. 2.

[5]) Forcella, Iscrizioni I, 422.

[6]) Incertum iuris interpres an orator vel poeta praeclarior sagt er Comm. p. 197.

[7]) Card. Jac. Picolom. epist. 49 (in der Frankfurter Ausg. von Pius Comm.).

in der Hoffnung auf päpstliche Gnadenbeweise nach Mantua gingen, zu empfehlen.[1]) Als Pius II. am 12. April 1462 das Haupt des Apostels Andreas festlich empfing, hatte Agapito auf seinen Befehl eine sapphische Ode als Festhymnus gedichtet, der nach des Papstes Rede und dem Tedeum vorgetragen wurde — das ganze, wie Gregorovius bemerkt, eine der seltsamsten Scenen der römischen Renaissance. Die Ode, für die Horaz' Säkulargedicht als Muster vorgeschwebt haben dürfte, hat Pius in seine Kommentarien aufgenommen[2]) — auch dieses ein Zeugnis seiner Wertschätzung des Dichters. Agapito hat schliesslich den Papst auch nach Ancona begleitet, von wo dieser nicht mehr zurückkehren sollte: am 14. August 1464 stand er an seinem Sterbelager.[3])

Für die Geschichte der humanistischen Studien ist Agapito ohne Bedeutung; von einer Kenntnis der griechischen Litteratur kann bei ihm kaum die Rede sein, wenn er die Cyropädie als ein Werk bezeichnet, das Xenophon an Cyrus geschrieben.[4]) Im lateinischen Ausdruck besass er genügende Gewandtheit, um als Dichter und Redner zu glänzen, und als solcher, nicht als Gelehrter wird er auch von den Mitlebenden gepriesen.[5]) Von seinen Gedichten sind uns auch ausser jenem sapphischen Hymnus einige erhalten, die oben S. 167 ff. abgedruckt sind, sie zeugen von geschickter Nachahmung der antiken Muster, namentlich des Vergil, erheben sich aber in nichts über die gleichzeitigen Produkte eines Filelfo, Campano oder Enea Silvio.[6]) Das umfangreichste dieser Gedichte besingt in übertriebenster Schmeichelei den Kriegsruhm Carlo Gonzagas, des gewissenlosen Kondottiere, der in den langjährigen Kriegen zwischen Mailand und Venedig eine Rolle spielte. Als einstiger Schüler Vittorinos da Feltre war er der schönen Wissenschaften nicht unkundig: es

---

[1]) Briefe Filelfos vom 30. November und 27. Dezember 1459.

[2]) Pii II. Comm. p. 196, auch in dem Bericht eines Anonymus bei Argelati Bibliotheca script. Mediolan. I, 141, der jedoch kaum mehr als ein Auszug aus Pius' Commentarien zu sein scheint.

[3]) Jac. Picolom. epist. 41 (ed. Francof. p. 482.) Comment. ibid. p. 360.

[4]) S. oben S. 165 Z. 3. — Die spitze Bemerkung über die Übersetzer des Platon in Agapitos Rede an Martin V. (S. 166 Z. 29), die sich nur auf Lionardo Brunis Arbeiten beziehen kann, stammt ohne Zweifel aus dem Kreise seines Vaters.

[5]) Qui orator esset poetaque clarissimus sagt im Jahre 1465 Filelfo von ihm: Epist. fam., Venet. 1502, fol. 180r. — Eine Erwähnung, die ihn als gekrönten Dichter bezeichnet (Voigt, Wiederbelebung II², 276), ist mir nicht aufgestossen.

[6]) Das Gedicht No. XII ist möglicherweise durch die Metope des sogenannten Theseion in Athen (Monum. dell' Instit. arch. X, 58, 1) angeregt worden, die Agapito in einer Zeichnung Ciriacos von Ancona gesehen haben mochte.

giebt einen lateinischen Brief von ihm an Lionello von Este,[1]) und in Mailand trat er in ein engeres Verhältnis zu Filelfo, durch dessen Muse er zur Unsterblichkeit einzugehen hoffte. Eitelkeit und Ruhmsucht liessen ihn den berühmten Dichter freigebig belohnen, denn dieser wird nicht müde, ihn und seine Geliebte Lyda poetisch zu verherrlichen.[2]) Agapitos Gedicht dürfte in eine frühere Zeit gehören, vermutlich in die letzten Jahre seines Aufenthaltes in Padua: Carlos Vater Gianfrancesco von Mantua († 1444) erscheint noch am Leben, und von seinen Taten wird nur (V. 65 ff.) die Beteiligung an dem Kriege erwähnt, den sein Vater als Verbündeter des Herzogs von Mailand in den Jahren 1438—41 gegen die unter Francesco Sforza stehenden Truppen von Venedig, Genua und Florenz führte[3]); weitere Proben seiner Tapferkeit werden für die Zukunft in Aussicht gestellt. Der Codex in Rimini, eine Pergamenthandschrift von sechs Blättern in gelbem Lederband mit Resten von grünseidenen Bändern zum Zubinden, scheint das Widmungsexemplar gewesen zu sein, die Breslauer Abschrift geht, den Textabweichungen nach zu urteilen, vielleicht auf das Concept des Dichters zurück.

Anhang.

Aus Domenico Jacovaccis Repertorio di famiglie (romane) im Cod. Vatican. Ottobon. 2552. vol. V.

Die aus dem XVII. Jahrh. stammende Sammlung Jacovaccis umfasst sieben Bände, ist alphabetisch geordnet und beruht auf Urkundenauszügen und Grabschriften; sie ist bereits von Marini, Gregorovius und anderen benutzt worden. Die Aufzeichnungen über die Familie Rustici beginnen mit der Jahreszahl 1269, darauf folgt sofort das Jahr 1421, so dass also aus dem XIV. Jahrhundert überhaupt nichts vorliegt. Sie sind hier bis 1488 vollständig, von da ab nur soweit sie sich auf die vorher genannten Persönlichkeiten beziehen, nach einer Abschrift meines Freundes Ernst Wagner abgedruckt.

1269. In Archiuio S^{tae} Mariae in via Lata. Cinthius Matthei Cinthii de Rusticis notarius notatus in transumpto extracto per Joannem Peregrinj de anno 1269 in pergameno Jacobi Cantelmi Regii in Urbe Consiliarii. in Archiuio S^{tae} Mariae in via Lata.

---

[1]) Mazzatinti, Inventari dei manoscritti delle bibl. d' Italia II, 14. VI, 97. Andres, Catal. Capilupi p. 61.

[2]) Luzio-Renier, I Filelfo e l'umanismo alla corte dei Gonzaga im Giorn. stor. della lett. ital. XVI, 166, der jedoch die an Carlo gerichteten Gedichte in den Odae Fr. Philelfi (Brixiae) 1497 nicht erwähnt.

[3]) Leo, Geschichte der italienischen Staaten III, 139 ff.

1421. In Archiuio Capitolino.
Cincius Pauli Cincii de Rusticis Secretarius Apostolicus ad conquerendum S. D. N. Papae de quibusdam animalibus ablatis ultra valorem viginti mille ducatorum à Dnõ Nicolao Gentilis et Guidone filii Gerardi de Ursinis de regione Campitelli, Petro de Porcariis, — Antonius (*sic*) de Guarzellonibus de Regione Pineae etc. etc. et aliis quam plurimis nobil. sub anno 1421.

1438. In Catasto Smi Salvatoris. Lucia Joannis Rustici iacet in ecclesia Stae Mariae in Vallicella etc.

1457. In do Catasto Smi Salvatoris. Tempore guardianatus nobilium virorum Petri Juliani et Pauli de Rusticis Guardianorum de anno 1457 multi recepti fuerunt et anniversaria plurima soluta.

1457. In do Catasto Smi Salvatoris. Jacobus de Clarellis receptus fuit tempore praedictorum nobilium virorum Petri Juliani et Pauli de Rusticis anno 1457.

1457. In do Catasto Smi Salvatoris. Sigismundus Dnĩ Cintii de Rusticis sepultus est in Ecclesia Stae Mariae Super Mineruam pro quo Soluti fuerunt Floreni 50 praedicto tempore nobilium virorum Petri Juliani et Pauli de Rusticis Guardianorum hospitalis.

1458. In do Cat. Smi Salv. Frater Stephanus de Zagarolo etc. receptus fuit tempore nobb. virr. Petri Juliani et Pauli de Rusticis Guardianorum sub anno 1458.

1463. In do Cat. Smi Salv. Dnã Agnes uxor quondam nobilis et egregii viri Dnĩ Cintii de Rusticis Secretarii Papae, et Scriptoris Apostolici, sepulta est in ecclesia Stae Mariae supra Mineruam pro qua habuit Stephanus Jannelli Camerarius quinquaginta florenos.

1464. In do Cat. S. Salv. Reverendus Dñus Agabitus de Rusticis V. J. Doctor Episcopus Camerin. sepultus est in ecclesia Stae Mariae super Mineruam, pro quo habiti fuerunt per Tozzum floreni 50. quos soluit Paulus Dnĩ Cincii de Rusticis illius frater do Tozzo Camerario.

1478. In Archiuio Capitolino. Emptio Casalis Casae novae facta per nobilem virum Paulum Dnĩ Cincii de Rusticis de Regione Sti Eustachii ad fauorem Cardlis de Totauilla Rotomagensis nuncupati, die 23. Septembris 1478 Camillus Benimbene notarius fol. 119.

1479. In do Arch. Capit. Instrumentum dotis inter egregium virum Dñum Lelium de Subbatariis de rege Pineae Litterarum Apostolicarum Scriptorem, et nobilem Doñam Hieronymam filiam legitimam et naturalem viri nobilis Pauli de Rusticis, die 13. Decembris 1479. Antonius Zotti de Carlonibus, in folio.

1482. In Ecclesia Stae Mariae supra Mineruam Lapide sepulcrali. Folgt die Grabschrift des Agapito, s. S. 314.

1485. In Archiuio Capitolino. Diuisio inter Antonium Marcelli de Rusticis et fratres cum D Prospero et fratribus etiam de Rusticis, sub anno 1485. Latinus de Mascis notarius, in libro fol. 108.

1486. In Catasto Smi Salvatoris. Dña Ludouica de Ilperinis uxor quondam Domini Marcelli de Rusticis sepulta est in ecclesia Stae Mariae super Mineruam, pro qua Dominus Antonius eius frater soluit florenos quinquaginta etc. etc.

1487. In Archiuio Capitolino. Diuisio bonorum inter nobiles viros Dños Antonium Marcelli de Rusticis de regione Sti Eustachii, et Augustinum, Vincentium et Virginium eius fratres ex una, et Dnõs Prosperum, Franciscum, Julium, Bartholomaeum, Agabitum, et Gabrielem, filios quondam Pauli de Rusticis ex alia die 20. Martii 1487. Latinus de Mascis notarius fol. 108.

1488. In Ecclesia Stae Mariae supra Mineruam. Lapide sepulcrali. Folgt die Grabschrift des Cencio, s. S. 312.
1489. In Archiuio Capitolino. Tutela filiorum et haeredum quondam nobilis viri Agabiti de Rusticis die 24 Septembris 1489 Pacificus de Pacificis notarius.
1491. In Catasto Smi Salvatoris. Dña Aloisia uxor quondam Pauli Dñi Cincii de Rusticis vult sepeliri in ecclesia Stae Mariae super Mineruam pro remissione cuius peccatorum ea viuente soluti fuerunt floreni 50ta hospitali.
1491. In Cat. S. Salv. Gabriel filius praefati quondam Pauli Dñi Cincii de Rusticis sepultus est in ecclesia Stae Mariae supra Mineruam etc. etc.
1504. Julius de Rusticis sepultus in eccl. Stae Mariae.
1510. In Archiuio Capitolino. Tutela filiarum quondam Agabiti de Rusticis sub anno 1510 Sabbas Vanuntius notarius fol. 38 et Inuentarium fol. 48.
1515. Franciscus de Rust. sepultus }
1517. Bartholomaeus d. R. sepultus } Sa Maria supra Minervam.
1532. Vincentius d. R. sepultus }

Königsberg i Pr.

Die Heirat aus Rache.

Von

Artur L. Jellinek.

Eine der frühesten stoffgeschichtlichen Untersuchungen knüpft sich an Francisco de Rojas Tragödie „Casarse por vengarse“ und ihre Bearbeitungen in den fremden Litteraturen. In seiner Theatralischen Bibliothek vom Jahre 1754 sagt Lessing in dem „Leben des Herrn Jacob Thomson“ (Hempel XI, 1, 249): „Im Jahre 1744 ward sein „Tancred und Sigismunda“ aufgeführt, welches Stück glücklicher ausfiel als alle andern Stücke des Thomsons und noch itzt gespielet wird. Die Anlage dazu ist von einer Begebenheit in dem bekannten Roman des Gil Blas geborgt. Die Fabel ist ungemein anmutig; der Charaktere sind wenige, aber sie werden alle sehr wirksam vorgestellt. Nur den Charakter des Siffredi hat man mit Recht als mit sich selbst streitend, als gezwungen und unnatürlich getadelt.“ Die Teilnahme, welche Lessing dem englischen Dramatiker entgegenbrachte, ist bekannt. 1751 hatte er gerade dieses Stück zu übersetzen begonnen (Hempel XI, 2, 516), um 1754 versucht er die Erzählung „Ludwig und Aurora“ aus dem 4. Buche des Gil Blas, das die eingelegte Novelle Le mariage de vengeance, die Quelle zu „Tancred und Sigismunda“ enthält, zu dramatisieren (Hempel XI, 2, 682 f.), 1756 schreibt er die Vorrede zu „des Herrn Jacob Thomson sämtliche Trauerspiele. Aus dem Englischen übersetzt [von einer litterarischen Gesellschaft in Stralsund]. Leipzig“, und im Tagebuch der Italienischen Reise 1775 (Hempel XIX, 622) kommt er wieder auf das Stück zurück: „Ein Graf Vincenzo Manzoli del Monte hat in Modena eine Tr. 1771 Bianca ed Enrico drucken lassen, welche das nämliche Süjet ist, das Saurin und Thomson und Calini bearbeitet haben. Die beiden italienischen Stücke gehen dem französischen des Saurin zu viel nach.“ 1764 forscht dann Johann Heinrich Schlegel, ein Oheim der Romantiker, in seiner Übersetzung englischer Trauerspiele nach den Quellen des darin enthaltenen Thomsonschen Stückes, freilich vergeblich.

In seiner vortrefflichen Einleitung zur Übersetzung des **Marcos** Obregon von Vincente Espinel (Breslau 1827; die Übersetzerin war Dorothea Tieck) giebt Ludwig Tieck Band I p. XL—LII die erste vollständige Geschichte des von Lesage bearbeiteten Stoffes. Zu dieser, mit der umfassenden Belesenheit Tiecks geschriebenen Skizze haben andere nur bescheidene Nachträge liefern können. Viele haben in Unkenntniss der Arbeit das dort Gesagte wiederholt. So publiziert z. B. 1891 John Koch im Archiv für das Studium der neueren Sprachen LXXXVI, 286 die „Entdeckung", Lesages Novelle Mariage de Vengeance sei die Quelle von Thomsons Trauerspiel. Ebenso orginell ist C. Sherwood, der in seiner Berliner Dissertation „Die neuengl. Bearbeitungen der Erzählung Boccaccios von Ghismonda und Guiscardo" (1892) die wirkliche Quelle Thomsons „nachweist". E. Castle, der in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1896 No. 23) neues Material aus Grillparzer und Zedlitz beigebracht hat, ist auf die spanische Quelle des Lesage und auf die späteren Verwertungen seiner Erzählung nicht weiter eingegangen, und R. F. Arnold beschränkt sich in seinem Nachtrage (ebenda No. 40) auf den Hinweis auf Lessing und die von ihm verzeichnete Litteratur sowie auf die spätere Übersetzung J. H. Schlegels. Dann hat A. L. Stiefel in einer ablehnenden Besprechung des flüchtigen Buches von Wenzel „kritisch-ästhetische Studien über James Thomsons Tragödien" im Litteraturblatt für german. und roman. Philologie XIII, Sp. 85 aus Allaecis Dramaturgia einige weitere Nachträge angeführt.

Zusammenhängend untersucht nun ein Programm von A. Peter die Geschichte des Stoffes, die Bearbeitungen desselben in den verschiedenen Litteraturen und das Verhältnis dieser Bearbeitungen zu einander.[1]) Über die gewissenhafte Ausarbeitung des ihm von A. L. Stiefel, seinem Vorgänger, gebotenen Materials ist er nicht hinausgekommen, hat zu den bereits bekannten Fassungen keine neue gefunden. Manches aus der einschlägigen Litteratur ist ihm entgangen. Kann seine Untersuchung daher nicht erschöpfend genannt werden, so bietet sie doch für eine neuerliche Untersuchung des Gegenstandes den Ausgangspunkt.

Einen Fehler, an dem die Mehrzahl derartiger stoffgeschichtlicher Untersuchungen krankt, hat auch Peter nicht vermieden, nämlich den der ermüdenden Breite in der Wiedergabe des Inhalts der einzelnen Fassungen. Die Lesung dieser Auszüge muss verwirren. Statt solcher sollte, wie

---

[1]) Des Don Francisco de Rojas Tragödie „Casarse por vengarse" und ihre Bearbeitungen in den anderen Litteraturen. Programm der Realschule zum Kreuz. Dresden 1898. (Leipzig, G. Focke.) 51 S. 4°.

schon Minor in einer Anzeige des Ägyptischen Josef von A. v. Weilen mit Recht gefordert hat, nur der Kern, der Typus der Handlung gegeben und daran kurz die charakteristischen Änderungen der einzelnen Bearbeiter aufgezeigt werden. Charakteristisch sind nur jene Änderungen, welche in einer gesteigerten dramatischen Technik, in lokalen, temporalen oder politischen Verhältnissen ihre Ursache haben. Die Grundlinien der ziemlich verwickelten Handlung der „Heirat aus Rache“ sind: Ein Mädchen (Blanka) heiratet aus Rache einen ungeliebten Mann, weil sie sich von ihrem Geliebten in ihrer Liebe verraten wähnt. In Wahrheit ist es aber ihr Vater, der Staatskanzler, der die Liebe seiner Tochter dem politischen Interesse opfert und ihren Liebhaber (Enrique), der soeben den Königstron bestiegen, durch List mit seiner Base vermählt. Hier spielt das bekannte Motiv von dem leeren, nur mit der Namensunterschrift versehenen Blatt herein, das dann anders, als es der Unterfertiger gedacht hat, ausgefüllt wird. Nach der Hochzeit versucht Enrique sich bei seiner Geliebten zu rechtfertigen. Die bitteren Vorwürfe kreuzen sich, der Gatte argwöhnt Untreue seiner jungen Frau, wird jedoch so oft er einen Fremden bei seiner Gemahlin vermutend, ihr Zimmer betritt, hinters Licht geführt, indem der König durch eine geheime Tür entweicht.[1]) Ein Zufall verrät dem Gatten endlich diese Tür, er hält seine Frau für schuldig und lässt sie sterben, indem er die Wand, deren Balken er vorher gelockert hat, auf sein Opfer stürzt. So gebraucht er die Wand, die nach seiner Meinung seine Ehre vernichtet hat, als Werkzeug seiner Rache. Den Stoff hat Francisco de Rojas in seinem 1636 erschienenen Schauspiel „Casarse por vengarse“ mit unverkennbaren Anklängen an Calderons „El medico de su honor“ unseres Wissens zum ersten Male verwertet. Der nächste Bearbeiter, dessen Werk bekannt wurde, ist Giacinto Andrea Cicognini mit seinem 1666 erschienenen „Il maritarsi per vendetta“, das sich als eine Übersetzung des Rojasschen Stückes darstellt. Eine entscheidende Änderung erfährt die Handlung bei Lesage, der sie in einer eingeschobenen Erzählung „Le mariage de vengeance“ im 4. Kapitel des II. Buches seines Gil Blas verwertet. Bei ihm treffen die Nebenbuhler im Gemache

[1]) Über das Motiv vom unterirdischen Gang, den der Liebhaber benutzt, vgl. Zarncke „Parallelen zur Entführungsgeschichte im Miles gloriosus“ Rhein. Museum für Phil. XXXIX, 1—26; Bolte, Wetzel, Reisen der Söhne Giaffers. (Bibl. d. litt. Ver. 208) 219; Zs. f. vgl. Lg. XIII, 234; Liebrecht, Zur Volkskunde 127; Eisel, Über die Sage vom unterirdischen Gange; Jahresb. d. Vogtländ. Alterthumsforschenden Vereins LXI, 1—15; Brahm, Ritterdrama 158/9; Köhler, Arch. f. Littg. XII, 136/7; Arch. f. slaw. Phil. VII, 88 A.

Blankas zusammen. Der Gemahl wird von dem ehemaligen Liebhaber im Zweikampf tödlich verwundet, und sterbend stösst er noch seiner Gattin den Degen ins Herz. Ziemlich getreu an diese Novelle hält sich Goldoni im „Enrico re di Sicilia", der 1737 erschien. Die Einheit von Ort und Zeit ist genau durchgeführt, die Namen sind verändert, und der Gatte Blankas wird nicht vom König, seinem Nebenbuhler, sondern von den Wachen, die dieser herbeiruft, getötet. Gleichfalls auf Lesage geht dann James Thomson mit seiner Tragödie „Tancred and Sigismunda" zurück. Auch hier sind die Namen durchgängig geändert, um, wie Peter wahrscheinlich macht, die Quelle zu verbergen. Der Titel ist dem 1568 gespielten Trauerspiel Tancred and Gismunda, dessen Stoff aus Boccaccio IV, 1 herrührt, entnommen.[1]) Als Nachfahr Thomsons erscheint der Franzose Saurin mit seiner Tragödie „Blanche et Guiscard". Der Titel weist wieder auf Lesage hin, ebenfalls um die Quelle nicht zu verraten, die diesmal Thomson ist, da Saurin es bequemer fand, nach einem Drama, das sich selbst schon auf die Novelle gründet, ein anderes zu verfassen, als die Novelle nochmals selbständig zu bearbeiten. Das achte Decennium des 18. Jahrhunderts bringt in Italien allein drei dramatische Bearbeitungen: Vincenzo Manzoli del Montes Tragödie „Bianca e Enrico", das schwächste unter allen den gleichen Stoff behandelnden Stücken, das an Lesage sich anlehnend Personen, welche jener nur flüchtig skizziert, hier handelnd auftreten lässt, Calinis „La Zelinda" (1672), das gleichfalls den Gil Blas, mehrfach auch Saurin benutzt, aber doch entscheidende Änderungen vornimmt; so ist der Schauplatz der Handlung nach Pisa verlegt; Blanka, hier Zelinda, heiratet nicht aus Rache, sondern aus kindlichem Gehorsam den ungeliebten Mann. Als ihr Liebhaber, der König, von ihr nun erfährt, dass sie die Gattin eines anderen sei und die diesem geschworene Treue

---

[1]) Boccaccios Novelle ist wiederholt dramatisch bearbeitet worden; vgl. Zupitza, Vierteljahrsschr. f. Litt. der Renaissance I, 63—102; Sherwood, C., Die neuenglischen Bearbeitungen der Erzählung Boccaccios von Ghismonda und Guiscardo. Berlin 1892; dazu Varnhagen, L.-Bl. f. g. u. rom. Phil. XIII, 13, 412, und Sammlung alter italienischer Drucke auf der Erlanger Universitätsbibliothek 1892, 56--60; Scherer, Anfänge des Prosaromans 12 f.; Hermann, Albrecht von Eyb. 1893, 287/8, 297; Wlislocki, Zs. f. vgl. Litt.-G. VI, 37; E. Schmidt, Arch. f. L.-G. VIII, 332; R. Köhler, Zs. f. d. Phil. VIII, 101—104; Holzhausen, ebenda XV, 311; Hönig XXVI, 517; G. Cecioni, Revista contemporanea 1888, I, 9; Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England XCVII u. Archiv f. neuere Spr. CII, 375; dann die erschöpfenden Nachweisungen von Johannes Bolte, Montanus Schwankbücher (Litt. Ver. 219) 586—89; dazu kommt noch: Hagens Germania IX, 247; Molbech, Serapeum I, 209—211 und G. B. Passano, Il Bibliofilo V, No. 3 (mir nicht zugänglich gewesen).

nicht brechen wolle, ist er verzweifelt und beabsichtigt sich zu töten. Der Gatte, der sich verraten wähnt, will sich auf den König stürzen, Zelinda stellt sich ihm in den Weg, und er stösst ihr den Dolch in die Brust, um sich dann selbst den Tod zu geben. Der erste, der auf Rojas unmittelbar zurückging, ohne aber die späteren Bearbeitungen zu übersehen, war Gozzi in seiner Tragödie „Bianca contessa di Melfi".

Aus unserem Jahrhundert führt Peter zwei Trauerspiele an, beide aus dem Jahre 1814, Bernhard Ingemanns „Blanca", die sich in der Haupthandlung völlig an Lesage anschliesst, in der Nebenhandlung, Constanzes Trennung von ihrem Gatten Enrique, ebenso wie Goldonis Werk über den Rahmen der Novelle hinausgeht, und endlich „Heinrich von Anjou" des Schauspielers Johann Baptist von Zahlhaas, der gleichfalls die französische Novelle zur Vorlage nimmt, daneben Motive aus Thomson und Ingemann benutzt und aus dem Gatten Biancas einen bösen Dämon macht, der an aller Verwirrung, Verwicklung und gewaltsamen Lösung die Schuld trägt.

Entgangen ist Peter der erwähnte Aufsatz der Beilage zur Allg. Ztg. „Die Heirat aus Rache", in welchem E. Castle auf eine Briefstelle von Joseph Christian Zedlitz an seine Freundin Binzer aufmerksam macht, in welcher eine Oper Bianca Siffredi von Dupont, die 1856 in Linz aufgeführt wurde, mit der Bemerkung erwähnt wird, dass dasselbe Sujet aus Gil Blas Gegenstand der ersten Tragödie des Dichters war, als er dreizehn Jahre zählte (vgl. jetzt auch Grillparzer, Jahrbuch VIII, 49). Während bei der Dupontschen Oper (Text von L. Hoffmann) die Verwandtschaft mit unserem Stoff mithin unzweifelhaft ist, lässt sich diese bei einer anderen (mir unzugänglichen) Oper, die Riemanns Lexikon anführt: Bianca Siffredi, Oper von Robert Riemann, Sondershausen 1881, nur vermuten. Bewiesen scheint aber nach den Ausführungen Castles, dass auch Grillparzer die Verwertung dieses Stoffes in einer Tragödie geplant hat, von der sich ein Fragment in zwei Fassungen erhalten hat. (Werke XII^5, 133 ff. vgl. Sauer, Vierteljahrsschr. f. Littg. I, 459 f.) Und gewiss hat dem gründlichen Kenner der spanischen Dichtung nicht der Franzose, sondern sein Original als Vorbild gedient. Die „Studien zum spanischen Theater" nennen zwar nicht das in Frage kommende Stück, wohl aber wiederholt den Verfasser, Francisco de Rojas. (XVII, 229, 233 f., 239.) Eine weitere, wie es scheint ungedruckte Bearbeitung rührt von Ignaz Edlen v. Mosel her: „Bianka und Enriko, ein Trauerspiel nach Thomson". (Goedecke III^1, 847.) Das Stück ist 1828 am Burgtheater in Wien aufgeführt worden. Keine Verwandtschaft

mit unserem Stoffe hat das Stück von Dufresny, „Le Mariage par dépit“. (Oeuvres, Paris 1747, IV, 454—462.)

Auch die den einzelnen Kapiteln der Peterschen Schrift beigegebenen bibliographischen Angaben, deren Nachprüfung durch die Ungenauigkeit (vgl. z. B. S. IV, No. 7. 8. 9) erschwert wird, lassen sich ergänzen. Zu der Liste der Ausgaben von „Casarse por vengarse“ kommen noch Drucke: Madrid (?) 1735 (?), Sevilla 1750 (?) und 1780 (?), alle drei im British Museum, dann ein Exemplar s. l. et a. kl 4°, 32 S. in Wien (Hofbibliothek. *38 V. 4). Ebenso führt der Katalog des British Museum die bei Allacci (vgl. Peter S. XIV Anm. 1) verzeichnete Ausgabe Cicogninis, Venetia 1662. an, sowie eine weitere: Bologna 1663. Von Thomsons Trauerspiel giebt es eine französische Bearbeitung durch La Place, die Delandine, Bibliothèque de Lyon, Catalogue . . . du théatre (1818) 562, nennt, und eine zweite von St. Marc im Mercur de France 1761. Deutsch findet sich das Stück in „Trauerspiele aus dem Englischen übersetzt durch Johann Heinrich Schlegel“. Kopenhagen-Leipzig 1764, 89—210. Auch Saurins Drama ist ins Deutsche übersetzt worden: Blanka und Guiskard. Trauerspiel nach Thomson von Saurin, Frankfurt und Leipzig, Andreä. 1764. (Eine französische Ausgabe Paris 1772 gleichfalls im British Museum.)

Zur Litteratur über Cicognini in Deutschland: Grässe, Allg. Littg. III, 2, 47/8; Klein. Geschichte des Dramas V, VI; Pröls I, 2, 247—54: C. Heine, Joh. Velten 30, 58, 60; Jahrb. d. Shakespearegces. XIX, 146. No. 11; Paludan, Zs. f. d. Phil. XXV, 321; Dessoff, Zs. f. vgl. Littg. IV, 6 f.; Farinelli, ebenda V, 188 f., und Grillparzer und Lope 3, A. 2: Bolte, Danziger Theater 118, 120.

Wien.

Neue Mitteilungen.

Aus Jak. Friedrich Abels Aufzeichnungen über Schiller.

Von

Richard Weltrich.

Im Anhang zum ersten Bande meiner Schillerbiographie S. 836—845 habe ich den vollen Text der beiden von Prof. Abel herrührenden Aufzeichnungen über Schiller zum ersten Male veröffentlicht, soweit sich ihr Inhalt auf die von mir bisher behandelte Zeit bezieht. Ich gebe nun im folgenden auch die Schlussstücke der Urschriften, da es im Interesse wissenschaftlicher Kreise liegen dürfte, diese letzten Abschnitte kennen zu lernen, bevor ein späterer Band meines Buches sie hinzufügen kann. Hinsichtlich des Wertes und der sprachlichen Form der Aufzeichnungen muss ich auf meine Äusserungen im Buch verweisen. Ihrem Inhalt nach stimmen beide Schlussstücke nahe überein, ergänzen sich indessen in Kleinigkeiten; die Vergleichung ergibt, dass die Esslinger Handschrift im Unterschied von der Stuttgarter den Staatsrat Baz als bereits verstorben anführt, also die jüngere Niederschrift ist. Der Abdruck erfolgt nach den gleichen Grundsätzen wie in meinem Buch; die orthographischen Eigentümlichkeiten sind also gewahrt, der bei Abel übliche sinnlose Wechsel von deutschen und lateinischen Buchstaben — die Handschriften haben nicht nur „solche materie“, „nächstes werck“, sondern auch „Studierenden“, „lernte“ u. s. w. — ist nicht beibehalten. Dass die im Übrigen schätzenswerte Rostocker Dissertation von Fritz Aders „Jacob Friedrich Abel als Philosoph“ über den Bestand und Verbleib der Papiere sich nicht genügend unterrichtet hat, mag hier gelegentlich bemerkt sein.

a) Schlussstück des dem J. G. Cottaschen Archiv gehörigen Heftes.

„Nach Sch. [Schillers] Entfernung von St. [Stuttgart] sah ich ihn nur noch 2 mal. Das erstemal reiste ich mit einem gemeinschaftlichen Freunde, dem jezig. würtemb. geh. Leg. Rat Baz nach Mannheim zu

ihm, wo ich ihn am kalten Fieber krank u. seine äussere Lage nichts weniger als wünschenswerth fand. Dessen ungeachtet entdeckte ich mit Vergnügen, dass seine Seele, seit ich ihn nicht mehr gesehen, einen höheren Schwung errungen. Er sprach mit Zuversicht von seinen Planen und dem glücklichen Erfolg derselben, und ohne noch eine bestimmte aussicht auf eine sichere und zu Erreichung seiner Zwecke zulängliche Stelle zu haben, war er gewiss, dass ihm eine solche nicht lange mehr mangeln werde. Sein Ideal stand jetzt deutlich u. vollendet vor ihm. u. er fühlte Kraft genug in sich, demselben immer näher zu kommen, u. was er fühlte u. nun auch deutlich dachte, sprach er gegen einen Freund, der ihn nie der Anmassung oder unbescheidenheit verdächtig halten konnte, aus. Dass dieses Selbstgefühl ihn nicht getäuscht habe, lehrte der Erfolg. Don Carlos war sein nächstes Werck (Kabale u. Liebe war vorausgegangen) u. seine Verbindung mit Weimar folgte darauf.

Das zweytemal sah ich Sch., da er nach Carls Tode nach Stuttg. und am Ende auch zu mir nach Tübingen kam. Jezt fand ich den gereiften Mann, der dem nahe gekommen, was er lange gesucht, ob er sich gleich von s. Ideal noch ferne fühlte u. daher nach immer grösserer Vervollkommung strebte. Bey diesem Besuch schilderte er mir die, zum Theil sehr grossen, Männer, mit denen er bissher in Verbindung gekommen war, auf eine Art, aus der ich deutlich ersah, wie weit er sich selbst indessen vervollkommnet habe.

Ich schliesse mit einer Anekdote, die Sch. [Schillers] Charakter Ehre macht. Sch. gefiel sich in seinem Vaterlande sehr aufs neue; in seinem Gartenhause in Stuttgardt, wo er einen Theil des Sommers über wohnte, war er stets von s. Jugendfreunden umgeben, u. genoss überdiess der schönen Natur, soweit es seine schon damals zerrütteten Gesundheitsumstände zuliessen. Eben so sehr gefiel es ihm in Tübingen; dadurch entstand in einem seiner Freunde die Idee, ob er nicht ein Professorat in Tübingen annehmen würde; Sch. erklärte sich, als freundschaftlich darüber gesprochen wurde, dass er wegen seines Gesundheitszustandes fortlaufende Vorlesung nicht halten, auch s. Stelle in Jena nicht mehr versehen könne. Wohl aber sey er noch im Stande, eine einzelne Materie aus den ihm bekannten Wissenschaften in den wenigen, durch seine Gesundheit ihm gestatteten, Stunden so vorzutragen, dass die Zuhörer dadurch ein Muster erhielten, wie solche Materie[n] behandelt werden sollen; auch könne er noch dadurch nüzlich werden, dass er in s. Hause Abends eine Gesellschaft gäbe, die bloss der Unterhaltung mit Studierenden über wissenschaftliche Materien und überhaupt über ihre intellektuelle und moralische Bildung gewidmet seyn sollte. Beydes

hoffte er in Tübingen eher als an einem andern Orte ausführen zu können.

In Stuttgardt war damals eine ausserordentliche Studienkommission niedergesezt; ein Mitglied derselben, der jezige Oberjustizrat Georgii, Verfasser des Antileviathans, lernte Schillern kennen, unterredete sich mit ihm über schöne Wissenschaften, die Methode auf Universitäten zu lehren u. d. g. [u. dgl.]; auch in diesem Manne entstand jezt die selbe Idee, Schillern zum Professor der alten Sprachen und der schönen Wissenschaften zu berufen, u. als er von dem Freunde, dem Sch. seine Gesinnungen vertraut hatte u. den er ausdruckentlich darüber fragte, die oben angeführten Äusserungen Schillers gehört, so trug er s. Idee dem versammelten Collegio vor. Alle Mitglieder, deren Präsident der rechtschaffene, alles Gute befördernde, Geheimerrath Hoffmann war, nahmen mit Freuden den Vorschlag an, der Einwilligung des edlen Herzogs Ludwig, der damals regierte, u. der kein höheres Glück kannte, als das Wohl und die Ehre seines Landes zu befördern, konnte man bey einem solchen Vorschlag gewiss seyn; Ich erhielt daher durch jene Kommission den Auftrag, Sch. erst in einem Privat Schreiben zu fragen, ob er die obengenannte Stelle annehmen würde. Sch. schrieb mir darauf einen dem Collegio vorzulegenden Brief, worin er erklärte, wie sehr er sich durch diesen Ruf geehrt fühle, u. wie sehnlich sein Wunsch sey, seine Kräfte seinem so sehr geliebten Vaterland widmen u. s. Leben unter s. Verwandten u. den Freunden seiner Jugend zubringen zu können; Ein einziges Hinderniss stehe im Wege, das ein moralisch handelnder Mann unmöglich wegräumen könne, die Dankbarkeit gegen seinen Wohlthäter, den Herzog von Weimar, der ihm seinen Wunsch, ihn in s. Diensten zu behalten, erklärt und zu den vorigen neue Wohlthaten hinzugefügt habe. So sehr man bedauerte, dass Sch. für das Vaterland nicht gewonnen werden könne, so sehr billigte man doch den edlen Beweggrund seiner Weigerung und ebendaher auch diese selbst.“

b) Schlussstück der in den Besitz des Kaufmanns O. Merkel zu Esslingen gelangten Handschrift.

„III. Gefühl höherer Kraft unter drückenden Umständen.

Bey einem mit dem verstorbenen Staatsrathe Baz, einem Jugendfreunde Schillers zu Mannheim gemachten Besuch fanden wir Schillern am kalten Fieber krank und durch Krankheit sowohl als durch einige nicht angenehme Verhältnisse gedrückt. Die Räuber und Fiesko waren schon erschienen und einige Celebrität errungen, aber noch lag die Zukunft sehr trüb vor ihm, keine Aussicht eröffnete sich dem Manne,

der sein Vaterland verlassen hatte, der aber auch in dem neuen Lande, welches ihn aufgenommen, nicht bleiben zu können glaubte und überdiess seines früheren Erwerbungsmittels, der Ausübung der Medicin, sich selbst beraubt hatte, ob er wohl den Gedancken, diese aufs neue zu studieren und auszuüben, damals immer noch nährte.

Um so mehr war ich erfreut und verwundert als Schiller (mehrmals waren einst die Plane für seine Zukunft Gegenstände unserer Unterredung gewesen) auf einmal zu mir hintrat und voll Selbstgefühl und hohen Muths mir die Versicherung gab, er wisse, er fühle es, es werde eine Zeit kommen, wo sein Name durch ganz Deutschland mit ausgezeichneter Achtung werde genannt werden und dann werde er auch eine seinen Wünschen entsprechende Lage erhalten.

Mehrmals in m. Leben habe ich ähnliche Voraussagen einer glücklichen Zukunft von jungen sich fülenden Männern gehört aber nie wurde eine solche Voraussagung auf eine so ausgezeichnete Weise erfüllt wie diese. Denn jene andern flossen nicht aus einer so guten Quelle, dem innigen Gefühl höherer Kraft die in dem Manne lag und wirkte und die oft gerade zur Zeit schmerzhaft empfundenen Drucks nur um so mächtiger sich zu äussern pflegte.

IV. Schillers Berufung nach Tübingen.

Schiller kam 1794 nach Tübingen, wo er bey dem damaligen Rector der sogenannten Burse logirte und mit und unter einer bedeutenden Zahl von Studierenden, den Haus- und Tischgenossen des Rectors, einigemal speiste. Das Letztere war ihm sehr angenehm, er unterhielt sich gerne und heiter mit den Studierenden und diese hingen mit Liebe und Bewunderung an dem damals schon durch ganz Deutschland gefeyerten Manne. Als er darauf in die oberen Zimmer des Hauses geführt wurde, entzückte ihn die herrliche Aussicht — er war äusserst vergnügt und wie überhaupt, was ihm neues vorkam sehr leicht neue Plane in ihm weckte, so entstand jezt plötzlich in ihm der Gedanke: Wäre er hier, so würde es ihm Freude seyn, abends 6—8 Uhr Studierende um sich zu sammeln und sich mit ihnen über Wissenschaft und Kunst zu unterreden, wodurch er auf Geist, Geschmack und Sitten derselben mehr und kräftiger als durch Vorlesungen einzuwirken hoffe; doch würde er auch, sobald s. Gesundheitszustand es ihm gestatten würde, Vorlesungen sich nicht entziehen; nur gegenwärtig sey er nicht fähig, zusammenhängende Vorlesungen zu halten.

Es war nach Carls Tode und der beschlossenen Aufhebung der Akademie von Herz. Ludwig eine, aus trefflichen Männern, dem geh.

Rath Hoffmann, dem (jezigen) Präsidenten Georgii, dem (jezigen) Staatsrat Weisser und den verstb. [verstorbenen] Hofrat Schott bestehende Kommission niedergesetzt, welche den Auftrag hatte, theils überhaupt im Studienwesen in Würtemberg zweckmässige Verbesserungen zu machen, theils besonders auch die Lehrer, welche durch Aufhebung der Akademie Stellen und Einkommen verlieren mussten, auf eine ihren Verlust möglichst ersezende Weise und zugleich zum Besten des Ganzen bey anderen Anstalten des Vaterlandes unterzubringen.

Einem Mitglied dieses achtungswerthen Collegiums (dem Präs. Georgii) und durch diesen dem Collegium wurde die Äusserung mitgetheilt und es entstand Hoffnung, dass der treffliche Mann dem Vaterland wieder gewonnen werden konnte und nach weniger Zeit erhielt der Professor A. zu Tübingen den Auftrag, Schillern in einem Privat Schreiben zu fragen, ob er einen Ruf als Professor der höheren Philologie und Ästhetik zu Tübingen annehmen würde. Schiller war indessen nach Jena zurückgereist; hier erhielt er von dem Herzog von Weimar ausgezeichneten Empfang, es ward ihm eine Zulage gegeben und die Versicherung hinzugefügt, dass auf den Fall anhaltender Kränklichkeit seine Besoldung verdoppelt werden würde.

Durch diese Gnadenbezeugungen ward Schiller so gerührt, dass er, so erwünscht ihm auch die Rückkehr ins Vaterland gewesen wäre, doch auf obige Anfrage zurückschrieb: nichts wäre ihm erfreulicher, als unter seinen Freunden im Vaterlande zu leben und seinen Landsleuten nüzlich zu werden, allein der Herzog von Weimar habe ihm seit seiner Zurückkunft so ausgezeichnete Gnade erwiesen, dass er sich selbst als einen undankbaren anklagen müsste, wenn er die Dienste desselben jezt verlassen wollte.

Es ist zu bedauern, dass der Schillers Herz wahrhaft ehrende Brief in der Registratur des Studienraths (jenes Collegium wurde bald nachher aufgelöst und seine Akten dem Studienrath überlassen) nicht mehr aufgefunden werden konnte."

München.

Ramlers lateinische Übersetzungen aus Gleims Scherzhaften Liedern.

Von

Albert Pick.

Durch den Gleims „Scherzhaften Liedern“ gespendeten Beifall liessen sich, wie K. H. Jördens[1]) bemerkt, eine Menge Dichterlinge zu unzähligen kleinen, nettgedruckten Sammlungen verführen, die nichts als ein unwitziges Gewäsch von Wein und Liebe enthielten. Diese Tatsache wurde auch schon von Gleim selbst und seinen Freunden mit Unbehagen erkannt.

So schreibt Gleim an S. G. Lange[2]) — Halberstadt, den 2. Oktober 1748 —: „Ich würde vielen neuen Anacreons mit dem Horaz gesagt haben: O imitatorum servum — z. E. denen in Erfurth, die die vergnügten Abende schreiben“ u. s. w. Ähnlich äussert sich Ramler in einem Briefe an Gleim[3]) — Berlin, Oktober 1745 —: „Die Stücke ad modum Anacreontis sive potius ad tuum, wollen mir nicht recht gefallen. Es kommt den Verfassern so sauer an, das Schwere in der Poesie zu verlassen.“ Endlich finden wir eine andere Äusserung Gleims über dasselbe Thema in einem an Uz gerichteten Briefe, — Berlin, d. 6. Mart. 1746 —: „Heute habe ich ein Schreiben von Herrn von Warberg . . . aus Danzig bekommen, woraus ich errate, dass er willens ist, anakreontische Gedichte herauszugeben. Ich wundere mich, dass man an dieser Art so viel Geschmack gefunden hat. Jedermann will jetzo anakreontisieren, dadurch wird der Vorzug der Neuheit bald wegfallen.“ — Gleichsam als Antwort darauf lässt Uz[4]) die Muse Erato sprechen:

---

[1]) K. H. Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. II. Bd. Leipzig 1807, S. 141.

[2]) S. G. Lange, Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe. II. Bd. Halle 1770, S. 106, Brief 29. Vgl. auch Moritz, Anton Reiser, 197, 30; 267, 14. (Geigers Neudruck.)

[3]) Manuskript der Gleimschen Familienstiftung in Halberstadt in 4°. No. 7.

[4]) J. P. Uz, Poetische Werke. II. Bd. Leipzig 1768, S. 340—342. Die Worte sind einem an Gleim gerichteten poetischen Briefe entnommen.

— „Deutschland hat, in ungeheurer Menge,
Von Lieb' und Wein erbärmliche Gesänge.
Der Kenner Spott verfolget sie mit Recht.“

Auf diesen Vorwurf gegen Gleims Nachahmer kommt Uz wiederholt zu sprechen. In dem „die anakreontischen Lieder“ [And. Lesart: „Die freundschaftlichen Lieder“] betitelten Gedichte verklagt er bei der „Königin von Amathunt“ „der rauhen Sänger Schwarm. die sich zum Scherzen zwingen“, — jene, deren Muse so nüchtern aussehe, „als fehl' ihr der Saft der Trauben“, — bei deren Küssen man gähne, und deren wörterreiche Sätze kein feiner Witz belebe. Uz sagt darüber: „Beigehendens Lied ist eine Würkung des Verdrusses meiner Muse über diese Leute, die der teischen Muse gewiss keine Ehre machen.“ Vgl. Anhang z. Briefe an Gleim. Anspach, d. 10. Sept. 1746.

Immerhin wird der klassisch Gebildete jenen ersten scherzhaften Liedern gerne seine Bewunderung zuwenden, welche als ureigene Schöpfungen Gleims zu betrachten sind, und die als ursprüngliche Äusserungen herzlicher Fröhlichkeit anmutiges Spiel der Fantasie mit leichtem Fluss der Rede vereinigen. Waren sie ja gleich den späteren Wielandschen Schriften dazu bestimmt, eine Gegenströmung gegen den feierlichen Ernst und die schwerfällige Erhabenheit der Klopstockschen Dichtungen hervorzurufen.[1]) Wir dürfen nicht den Wert jener Übergangsperiode verkennen, in der

„Vater Hagedorn uns feine Scherze lehrte,
Der Alemannier auf Gellerts Märchen hörte,
Und, da er sonst den Hunold las,
Die plumpen Possen nun bey meinem Gleim vergass . . .“[2])

Bei Beurteilung der „Scherzhaften Lieder“ Gleims ist von einem geistvollen Litterarhistoriker[3]) hervorgehoben worden, dass diese Poesien, deren Entstehung nun doch einmal auf gelehrte Studien zurückgehe, mehr dem hellenischen Altertum und der südlichen Natur entsprächen, als der Zeit der Perücken und Reifröcke und dem ernsten, norddeutschen Wesen.

Vielleicht war es gerade die Rücksicht hierauf. welche Ramler veranlasste, die lateinische Übersetzung einer grösseren Anzahl „Scherzhafter Lieder“ Gleims zu unternehmen; — vielleicht ging sein Wunsch

---

[1]) J. W. L. Gleims ausgewählte Werke, hrsg. von L. Lier. Leipzig (o. J.) Reclam jr., S. 6.

[2]) J. P. Uz, Poetische Werke. II. Bd. Leipzig 1768, S. 361. (Aus einem Briefe an Herrn „Kreiss-Steuer-Einnehmer Weisse“.)

[3]) Wolfgang Menzel, Die deutsche Litteratur. III². Stuttgart 1836, S. 254.

gerade dahin, diesen Gegensatz zwischen der antiken Leichtlebigkeit und der ehrwürdigen vaterländischen Mundart aufzuheben und der Verkörperung altgriechischer Daseinsfreude, soweit wir von einer solchen hier zu sprechen berechtigt sind,[1]) ein ihr mehr zusagendes sprachliches Gewand umzuhängen. Er hat nämlich zur Zeit seines innigsten Verkehrs mit dem Dichter-Freunde Gleim fünfundzwanzig Stück aus der 1744 erschienenen ersten Sammlung und die drei ersten Stücke aus dem 1745 gedruckten zweiten Teile der „Scherzhaften Lieder“ des letzteren in lateinische Verse übertragen.[2])

Die Tätigkeit Karl Wilhelm Ramlers auf dem Gebiete der deutschen Sprache und Poesie war, wie bekannt, eine ungemein vielseitige. Im Vordergrunde stehen seine Poesien, seine vaterländischen Oden und seine teils mythologischen, teils biblischen Cantaten, die, trotz des bedingten Wertes, welchen sie für die Nachwelt haben, doch für ihre Zeit von grosser Wichtigkeit geworden sind, da sie den damals um Daseinsberechtigung ringenden Grundsatz der Reimlosigkeit, ferner die Prinzipien der Sprachrichtigkeit und des Wolklangs vertreten, während sie zugleich als Verkörperungen gewisser im „Zeitalter der schönen Wissenschaften“ herrschenden Lehrmeinungen[3]) gelten können. Andererseits feiern viele jener Oden die Grosstaten der Friedericianischen Zeit in edlen Tönen und Weisen, welche, wenn auch oft nur in unvollkommener, nach dem geeigneten Ausdruck tastender Sprache doch den Dichtern des klassischen Altertums nachgesungen sind. Jetzt fast vergessen, waren diese Oden zu ihrer Zeit hoch berühmt. Galt es ja doch als der herrlichste Lohn des Helden, der den Tod fürs Vaterland gefunden, von einem Ramler besungen zu werden:

„Kein Königreich mag den nach Würden belohnen;
„Das Sternendiadem der Ewigkeit nur,
„Und ein Gesang wie Ramlers göttliche Leyer
„Auf dem Gebirg' Aoniens singt.“[4])

Tönt uns heute diese „göttliche Leyer“ verstimmt und altmodisch, erscheinen uns Neueren diese gelehrten Dichtungen nur im Barock- und

---

[1]) Koberstein, Litteraturgeschichte III, S. 84, § 255, A. 16, spricht von dem „Unfug“, welcher in den Poesien und Briefen der Halberstädter mit der „Vergötterung eines ganz unwahren Griechentums“ getrieben werde.

[2]) Diese Übersetzung ist uns in einer Sammel-Handschrift des Gleim-Archivs zu Halberstadt (Manuskript in 4°. No. 143, Abt. 15) erhalten.

[3]) Vgl. meine Abhandlung: Über Karl Wilhelm Ramlers Odentheorie. — Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt. Ostern 1887.

[4]) J. N. Götz, Vermischte Gedichte. I. Mannheim 1785, S. 167.

Rococo-Stil gebildet und als poetische Übungen einer „vertrockneten Schulmeister-Seele“,[1]) so erfüllten sie doch, abweichend von der in den Poesien früherer märkischer Dichter herrschenden Wortarmut und Verstandesdürre, die Fantasie ihrer dankbaren Leser mit Bildern antiker Mythologie. Mag auch deren Anwendung auf moderne Stoffe oft recht eigentümlich klingen, so bezeugen sie doch ein tieferes Verständnis Ramlers für den befruchtenden Wert des altklassischen Elementes.

Von anderer Seite zeigt sich Ramler als der unermüdliche Verbesserer fremder Poesien, als der gefürchtete Vertreter der „regenerativen Berliner Kritik“,[2]) und wenn er dabei, vom Worte zur Tat übergehend, wie wir dies an seinen Änderungen Hagedornscher Fabeln gezeigt haben[3]), öfter eigenmächtig und selbst gegen den Willen der Dichter die Schöpfungen dieser mit seiner Schere zugestutzt hat, so darf die Nachwelt ihm doch das Zeugnis nicht versagen, dass er in vielen Fällen nur auf dringendes Ersuchen der vor seinem Urteil tief sich beugenden Poeten dieses Handwerk ausgeübt hat, und dass er auch sonst den Betreffenden mit seiner Tätigkeit einen Dienst erwiesen zu haben glaubte. Dafür spricht ausser vielen uns überlieferten Dankesworten litterarischer Zeitgenossen eine vertrauliche Äusserung des Mannes selbst, die er in einem Briefe an Knebel[4]) — Berlin, den 3. September 1772 — getan hat: „Bitten Sie nur die Poeten, unsere Freunde, mich ein Jahr lang von dieser Art der Arbeit ausruhen zu lassen; es ist die schwerste, die ich kenne, und die mich unvermerkt schwächt und entkräftet.“

---

[1]) Vgl. „Neue Litterarische Volkshefte“ No. 2: Die preussische Ader in der deutschen Litteratur. Berlin o. J., S. 12–13.

[2]) Vgl. G. E. Lessing, An den Herrn von Kleist: „Wenn unser lächelnder Ramler sich todt kritisirt“. Werke I, S. 115 (G. Hempel, Berlin). Ferner: Jos. Hillebrand, Die deutsche Nationallitteratur seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, besonders seit Lessing. I. Bd. Hamburg und Gotha 1845, S. 68. Dass übrigens selbst ein Klopstock auf Ramlers Urteil Wert legte, beweist folgende Äusserung des ersteren in einem Briefe an Gleim — Kopenhagen, den 19. Dezember 1767 —: „Es kann nur von Ihnen und mir recht geschmeckt werden und soll auch gewiss unter uns bleiben, wenn Sie mir es etwa mit der Zeit sagen können und wollen: was Ramler, der bisher immer so still von mir geschwiegen, oder auch wohl dies und jenes gesagt hat, von meinen Oden urteilen wird, wenn sie nun heraus sind.“ (Klamer Schmidt, Klopstock und seine Freunde. II. Bd. Halberstadt 1810, S. 201–202.)

[3]) Über Karl Wilhelm Ramlers Änderungen Hagedornscher Fabeln. L. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. B. LXXIII. Braunschweig 1885, S. 241–272.

[4]) K. L. von Knebels litterarischer Nachlass und Briefwechsel, herausgegeben von K. H. Varnhagen von Ense und Th. Mundt. I. Bd. Leipzig 1835, S. 38—39.

Aber auch um die ältere vaterländische Litteratur und die heimische Sprache machte er sich verdient; wir erinnern nur an die von ihm mit Lessing gemeinschaftlich unternommene Wiedererweckung Logaus, welche gewissermassen als Fortsetzung seiner schon für die Schuljahre nachgewiesenen Beschäftigung mit den Schlesischen Dichtern [1]) anzusehen ist. Bekanntlich sind durch die Tätigkeit jener beiden des grössten deutschen Epigrammatikers Schöpfungen „den Liebhabern der Poesie" in einer zeitgemässen Auswahl und einer nach damaligen kritischen Anschauungen zulässigen Überarbeitung [2]) dargeboten worden.

Hierher gehört auch sein auf den Gebieten der Etymologie und Synonymik sich bewegendes, für jene Zeit ganz vortreffliches Buch, welches die Bildung der deutschen Hauptwörter und Eigenschaftswörter, oder wie der Verfasser sagt, „Nennwörter" und „Beywörter", behandelt, [3]) — eine Schrift, welche ursprünglich in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden ist.

Ausserdem kennt die Litteraturgeschichte den „Sänger Friedrichs" noch von einer vierten Seite. Indem er nämlich das Studium der altklassischen Litteraturen, der griechischen und der lateinischen, mit aller ihm zugänglichen Mitteln betrieb, brachte er es dahin, dass er die Eigenart der griechischen Lyriker Alcäus, Bacchylides, Ibykus, Simonides, Stesichorus und Alkman — soweit man sie damals zu kennen glaubte — kraft seiner Quellenstudien mit ziemlicher Geschicklichkeit darzustellen vermochte, [4]) dass er ferner die in Ovids erotischen Dichtungen zu Tage tretende „schelmische" Sinnesart aufzuspüren und in liebenswürdiger Geschwätzigkeit zu entwickeln verstand. Doch das konnten auch andere „witzige Köpfe". Er aber war zugleich der erste, welcher es unternahm, lyrische Dichtungen des Altertums, insbesondere die sämtlichen Oden des Horaz im Versmasse der Urschrift [5]) ins

---

[1]) Vgl. H. A. Daniel, Zerstreute Blätter. Halle 1866, S. 84—94, und meine Veröffentlichung in Schnorr v. Carolsfelds Archiv für Litt.-Gesch. XV, S. 345—356: „Ein ungedrucktes Jugendgedicht Karl Wilhelm Ramlers."

[2]) 1. Aufl. 1760, 2. Aufl. 1790. Vgl. Danzel-Guhrauer, Gotthold Ephraim Lessing. I[1], S. 372 ff., und C. Schüddekopf, Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing. Wolfenbüttel 1886, S. 52—55.

[3]) K. W. Ramler, Über die Bildung der deutschen Nennwörter und Beywörter Berlin 1796. Vgl. auch Schüddekopf a. a. O., S. 65.

[4]) Brief an Gleim, Lähne, den 19. September 1746.

[5]) Horazens Oden übersetzt von Karl Wilhelm Ramler. 2. Auflage. Berlin, Sandersche Buchhandlung, 1818, 8°. Diese 2. Auflage fehlt in Schüddekopfs Litteratur-Nachweisung, S. 65/66, ebenso wie S. 61 die „Dichtkunst des Horaz". Übersetzt von Karl Wilhelm Ramler. Basel, im Verlag bey Joh. Jakob Flick 1777, vermisst wird.

Deutsche zu übertragen. Dieses Unternehmen, dessen Plan im hallischen Freundeskreise, besonders unter dem Einflusse S. G. Langes, reifte, hatte einen ungeahnten Erfolg. Wir können allerdings nicht leugnen, dass die Ramlersche Horaz-Übersetzung, zu der sich noch Übertragungen des Martial und Katull, und, was für uns besonders wichtig ist, des Anakreon und der Sappho gesellten, der heutigen vervollkommneten Technik in der Nachbildung klassischer Dichtungen nicht mehr gemäss sind: jedenfalls gebührt dem Manne der Ruhm, als erster diese Idee durchgeführt zu haben.[1]) Ausserdem dürften einzelne dieser Nachbildungen als Kabinetstückchen auch unsere Beachtung verdienen.

Auf gleicher Stufe künstlerischen Wertes wie Ramlers deutscher Horaz stehen „Anakreons auserlesene Oden, und die zwei noch übrigen Oden der Sappho. Mit Anmerkungen von Karl Wilhelm Ramler.“ Berlin 1801. Das Büchlein ist nach des Dichters Tode und gemäss dem Willen des Verstorbenen von Georg Ludewig Spalding herausgegeben worden; die Vorrede ist vom 31. März des genannten Jahres datiert. Spalding betont darin, dass Ramler bei der Übertragung derjenigen Oden, die er auswählte — es sind 53 —, nicht genauer Übersetzer, sondern freier Nachahmer hätte sein wollen, und dass es nicht seine Absicht gewesen sei, in der Rolle eines peinlichen Kritikers die Echtheit der seiner Aufmerksamkeit für würdig erachteten Oden zu prüfen, als vielmehr diese kleinen Gedichte, sofern sie nur feine Gedanken und anmutige Empfindungen zeigten, und auch dann, wenn etliche davon unverkennbare Spuren eines späteren Ursprungs trügen, in einer edlen Sprache wiederzugeben. Der Dichter habe dabei auf unbefangene, geschmackvolle Leser, wie auch auf solche Kenner des Originals gerechnet, bei denen das Gefühl nicht vom Wissen unterdrückt sei. Damit haben wir aber ein Bild der ganzen Ramlerschen Übersetzungskunst: Ramler ist kein Philologe, sondern Poet, — wenn man will, Rhythmiker und Sprachkünstler innerhalb der seiner Zeit gezogenen Grenzen, und dadurch hat er „für den reineren Geschmack am Altertum“ Erhebliches geleistet.

Die metrische Übersetzung der anakreontischen Oden ist in verständlicher Rede und fliessendem Versbau geschrieben, ist aber, da sich ja die Übersetzertätigkeit des Verfassers durch Jahrzehnte hinzieht, nicht überall von gleichem Werte. Als recht gelungen ist No. XXXI (S. 97) zu bezeichnen:

---

[1]) Vgl. O. F. Gruppe, Deutsche Übersetzungskunst. Neue vermehrte Auflage. Hannover 1866, S. 56.

Der rasende Trinker.
Lasst — bey den Göttern! — lasst mich
Mit langen Zügen trinken!
Denn rasen, rasen will ich u. s. w.

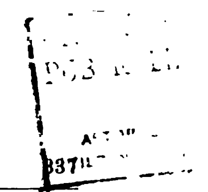
Sodann sei hingewiesen auf No. XXXIV (S. 108):

An ein sprödes Mädchen.
Fleuch nicht, du sprödes Mädchen,
Vor meinem grauen Scheitel,
Und weiche meiner Liebe
Nicht aus, weil deine Jugend
In voller Blüte pranget.
Sieh selbst, wie schön die Rosen
Mit Lilien durchflochten
In einem Kranze prangen.

Manche Härten im Bau der Verse mögen zum Zwecke einer Übereinstimmung der Form mit den in jenen enthaltenen Gedanken geradezu beabsichtigt sein, wie man solches auch in Ramlers Horaz-Übersetzung beobachten kann. So heisst es Anakr. Ode I, 7 (S. 3): „Und sang die Taten Herkuls", wohl mit Bezug auf die Riesengestalt des Halbgottes, und Anakr. Ode II, 4 (S. 6): „Den Löwen einen Zahnschlund", in Anspielung auf den klaffenden Löwenrachen.

Der Hauptwert des Ramlerschen Buches besteht zunächst in den Einleitungen, welche mit grosser Sauberkeit und Sorgfalt abgefasst sind, und die ein klares Verständnis jedes einzelnen dieser kleinen Kunstwerke vermitteln wollen. Als Beispiel, wie Ramler arbeitet, möge die Erklärung der zweiten Ode („Die Weiber", S. 6—7) dienen:

„Den Schönen können wir Männer nicht widerstehen: dies ist der Hauptgedanke Anakreons: aber wie weiss er diesen gemeinen Gedanken zu veredeln! mit wie vielem Scharfsinn macht er die Vorbereitung dazu! Man sehe hier eine Zergliederung der Ode. Alle Tiere bekamen von der Natur Waffen zur Verteidigung und zum Angriff: die Stiere Hörner, die Pferde harte Hufe, die Löwen einen Rachen voll Zähne. Die Hasen verteidigen sich durch eine schnelle Flucht. Die Vögel haben Flügel zum Verfolgen und Entfliehen, die Fische Flossfedern, nach ihrem Raube zu schwimmen oder dem Feinde auszuweichen. Der nackte Mensch bekam zu seinen Waffen Weisheit, und dadurch herrscht er über alle diese Tiere. Den Ochsen spannt er vor den Pflug, und schlachtet ihn zu seiner Speise. Dem Pferde legt er Zaum und Gebiss an, besteigt es und verfolgt damit die schnellsten Tiere. Selbst die Löwen verjagt er mit brennenden Fackeln, oder tötet sie mit den Waffen, die seine Klugheit erfunden hat. . . . . . Aber



dieser mächtige Mann hat dennoch einen Überwinder, nämlich ein schönes Weib; diesem allein kann er nicht widerstehen."

In diesem Forschen nach dem Grundplane der einzelnen Oden folgt Ramler französischen Anregungen, und er überschreitet mit seinen gallischen Lehrmeistern bisweilen die Grenzen des kritisch Zulässigen, wenn dadurch dem Schönheitssinn der Leser Genüge geschaffen werden kann. So schiebt er bei Besprechung von No. XLIX (Loblied auf die Rose, S. 151) dem Dichter die Überlegung unter, er hätte, in der Absicht, ein Loblied auf die Rose zu singen, sogleich gemerkt, dass er zu einer ordentlichen Ode des Stoffes zu viel habe, und sich daher des Kunstgriffs bedient, sein Lied zu zerstücken und einen Wechselgesang daraus zu machen. Gleich darauf gesteht der Kunstrichter freilich, dass er diesen Einfall der Madame Dacier zu verdanken habe.

Auch Ramlers Anmerkungen verdienen unsere Teilnahme. Sie sind, selbst ohne dass man den Text vor Augen hat, ein unterhaltender Lesestoff, voll von gelehrten Notizen, Anekdoten und Citaten. So bemerkt Ramler zu den Schlussversen des „wächsernen Amor" (No. X, S. 34):

„Nun, Amor! wo du mich nicht
Zur Liebe bald entzündest,
So schmilzest du beym Feuer"

folgendes: „Anakreon schliesst sein Gedicht mit der Art von Naivetät, die wir an Kindern sehen, die noch mit Puppen spielen." Hierauf giebt er Beispiele von derartiger kindlicher Anschauung. Er berichtet von einer Frau, deren einzigen Sohn man zum Soldaten angeworben hatte, und die alle Tage zu einem für wundertätig ausgegebenen Marienbilde nach einer Kirche zu Ingolstadt gegangen sei, um die Rückgabe des Sohnes zu erflehen. Als sie hiermit nichts erreicht, habe sie dem Bilde das Kindlein aus den Armen genommen und dann an jenes die Frage gerichtet, ob es nun fühle, wie es tue, wenn man sein einziges Kind verliere. Ferner erzählt der gelehrte Dichter von der Bildsäule des tapferen Theagenes, die so lange von einem Feinde des Helden gepeitscht worden sei, bis sie sich gerächt und niederstürzend den Peiniger erschlagen habe. Auch die arkadischen Jünglinge, welche beim Theokrit dem Priapus die Schultern und Seiten peitschen, wenn sie an den Festtagen nicht Fleisch genug bekommen, und der dem hölzernen Gotte mit Feuer drohende Dichter Martial kommen ihm in die Erinnerung.

Dass „der deutsche Horaz" sich keine Gelegenheit entgehen liess, wo er Worte seines römischen Lieblingsdichters bei Auslegung des Ana-

kreon heranziehen konnte, wird nicht wunderbar erscheinen. Die Grundidee der Ode XXIII (Die Unbrauchbarkeit des Goldes, S. 72), dass nämlich ein noch so grosser Reichtum das Leben nicht verlängern könne, und dass man deshalb sein kurzes Dasein geniessen müsse, findet Ramler wiederholt in den Versen des römischen Odendichters:

Sapias! vina liques! et spatio brevi
Spem longam reseces: —

„ein Gedanke, den er in der Ode an den Dellius und in der an den Postumus weitläufiger ausführt, aber auf eine ganz verschiedene Weise, wie es von einem Virtuosen gefordert wird".

Bei Ode XXIV (S. 74—75: Der beste Lebenslauf) erinnert Ramler gegenüber den Angriffen auf das schlecht beobachtete Silbenmass daran, dass man aus dem Horaz (Epod. 14, 12) wisse, Anakreon habe sich „an die Sylbenfüsse" nicht sehr gebunden. — Um den Anfang der XLVIII. Ode (Gebrauch von der Homerischen Leyer, S. 148) für die Ankündigung eines Trinkliedes zu erklären:

„Reichet mir Homerus Leyer — Ohne kriegerische Saite!" zieht der gelehrte Ausleger die horazischen Worte heran: Laudibus arguitur vini vinosus Homerus.

Bei dem Gedichte An ein Mädchen (LII, S. 164) denkt er an Horazens spröde Lyde. — Auch der Schluss der ersten Ode (Der Liederdichter, S. 3) giebt Veranlassung zu einer Parallele mit Horaz:

Ich sehe, meine Leyer
Kann nur von Liebe singen.

Dazu bemerkt der Erklärer: „Ebenso kündigt sich Horaz in den letzten Versen seiner ersten Ode als einen lyrischen Dichter an." — In dem „Vorsatz zu trinken" (XV, S. 49—51) wird dem Griechen wie dem Römer die gleiche Weltanschauung zugesprochen:

Nichts frag' ich nach dem Gyges,
Dem Könige von Sardes.

Das heisst nach Ramler: „Ich bekümmere mich nicht um Staatssachen." Ein dem ganz entsprechendes Bekenntnis erblickt jener in den Worten des Horaz: Quid Tiridatem terreat unice (sum) securus. Auch sind beide in gleicher Weise Verächter hoher Ehrenstellen:

Anakreon.
S. 49—51, XV, 3—4: Begehre keines Goldes,
Beneide keine Fürsten:
Horaz.
— Jure perhorrui
Late conspicuum tollere verticem.

Wenn Anakreon an einen Lehrer der Redekunst die Frage richtet: „Ey! was lehrst du mich die Regeln | Und Gesetze für die Redner?“ [No. XXXVI, S. 112], so erinnert Ramler daran, dass der Dichter in dieser Abneigung gegen die Rechtsgelehrsamkeit dem Horaz geglichen habe, insofern der letztere einem Menschen, der ihn um Beistand vor Gericht gebeten, zur Antwort gegeben habe: Inteream si novi civilia jura. —

Die liebevolle und eingehende Art, mit welcher Ramler die „auserlesenen Oden Anakreons“ erläutert, beweist, dass jener sich ebenso wie mit Horaz auch mit diesem Autor viele Jahre lang beschäftigt hat; aber zwischen Ramlers Horaz-Übersetzung und seinem deutschen Anakreon besteht ein grosser Unterschied. Dort ist der Übersetzer seine eigenen Wege gegangen und ist Bahnbrecher geworden für einen neuen Grundsatz; hier folgt er den Spuren seiner hallischen Freunde und trägt sogar kein Bedenken, an einer Stelle offen die bei einem derselben gemachte Anleihe zu gestehen. Es ist die erste Ode (S. 3—5), deren Übertragung er seinem Nikolaus Götz verdankt, jenem Jugendgenossen, dessen glückliches Talent noch an zwei anderen Stellen des Ramlerschen Anakreon (S. 37 und S. 41—42) gepriesen wird.

Nicht weniger ernst als mit dem griechischen Anakreon hat es unser Ästhetiker auch mit der anakreontisierenden Poesie genommen, wie sie sich damals in Deutschland entfaltete, und wenn es eines Beweises dafür bedürfte, so würde die im nachstehenden zum ersten Male veröffentlichte Arbeit des jugendlichen Ramler jeden Zweifel an seiner Teilnahme für diese neue Dichtungsart verscheuchen.

Während es nämlich Ramler, wie wir sahen, versucht hat, seiner Nation einige der besten Autoren des klassischen Altertums durch Übertragungen in die heimische Sprache näher zu bringen, hat er noch ein anderes, ebenfalls in das Gebiet der Übersetzungkunst gehörendes Experiment gemacht, das aber einen in entgegengesetzter Richtung liegenden Zweck hatte, und dessen eigenartiges Ergebnis bisher nicht in die Öffentlichkeit gedrungen war. Nur beiläufig nehmen die Litterarhistoriker davon Notiz.[1]) Es ist die hier vorliegende Übersetzung von achtundzwanzig „Scherzhaften Liedern“ Gleims ins Lateinische. —

Freilich hat Ramler, was die künstlerische Vollendung seiner Aufgabe betrifft, so wenig sein Ideal erreicht, dass weder er noch Gleim

[1]) S. z. B.: C. Schüddekopf a. a. O., S. 10.

jemals eine Veröffentlichung dieser Übertragungen für rätlich gehalten. nachdem einmal, wie behauptet wird, der hallische Professor Alexander Baumgarten[1]) ein ungünstiges Urteil über diese gefällt hatte; indessen kann auch der unheilbare Zwist, mit welchem später der freundschaftliche Verkehr beider Dichter so schrill abschloss, mit dazu beigetragen haben, dass der Staub von mehr als anderthalb Jahrhunderten sich über dem Manuskripte lagern konnte. Denn gerade Ramlers Verhältnis zu Gleim beruhte auf so hoher gegenseitiger Wertschätzung und war ein so vollkommenes Produkt der Gleimschen Freundschafts-Philosophie, dass, nachdem einmal ein Misston hineingekommen war, keine Möglichkeit mehr bestand, die alten Beziehungen wieder anzuknüpfen.

Ramler verehrte zunächst in Gleim seinen Wohltäter, der, als des strengen Vaters Hand sich von dem mit seiner Wissenschaft zerfallenen Studiosus der Theologie abgezogen, ihn mit Rat und Tat unterstützt und ihm eine auskömmliche Lehrstelle verschafft hatte, der ihm aber dann auch Vorbild und Halt in geistiger und sittlicher Beziehung geworden und ihn auf den Dichter hingewiesen, welcher sein Vorbild für die ganze spätere Lebenszeit werden sollte — auf Horaz.[2]) Wie sehr andererseits Gleim die geistigen und gemütlichen Vorzüge seines Schützlings anerkannte, geht sowohl aus zahlreichen brieflichen Zeugnissen, als auch aus dem nachstehenden Gleimschen Gedichte vom Jahre 1754 hervor, welches uns in zwiefacher Fassung[3]), einer jambischen und einer trochäischen, erhalten ist, und das die Überschrift: „An Ramler“, beziehungsweise „An Herrn Ramler“ trägt. Von diesen ist die jambische entschieden die ältere:

I.

Einst lag ich hingeworfen
Vor dem Altar der Göttinn
Des Glücks, und andachtsvoller,
Als für mich selber, betend,
Sprach ich: O, schöne Göttinn,

Die du dem schwarzen Milon,
Der geiziger als Harpax,
Geschenke nimmt und giebet,
Die du dem bösen Nadir,
Dem zornigen Alastor,
Dem tückischen Eurisus,

---

[1]) Nach Gleims Bemerkung zu Ramlers Brief vom 18. Juni 1745. Diese Angabe bezweifelt Schüddekopf, und nicht ohne Grund, da Baumgarten schon 1740 nach Frankfurt a. O. berufen war, ehe noch Ramler die hallische Universität bezogen hatte.

[2]) Vgl. C. Schüddekopf a. a. O., S. 9ff.

[3]) J. W. L. Gleim, Sämtliche Schriften. Vierter Teil. Neue und verbesserte Auflage 1775, S. 56—57, und J. W. L. Gleims sämtliche Werke. Erste Originalausgabe aus des Dichters Handschriften durch Wilhelm Körte. I. Bd. Halberstadt. 1811, S. 204—205.

Und Creon, dem Verräter,
Viel Titul, Ordensbänder
Und Güter giebst; ich flehe,
Gieb, gieb doch meinem Damon
Auch Güter; Er ist besser,
Als Milon und Alastor,
Als Nadir und Eurisus:
Und hasset alles Laster
Und liebet alle Tugend.
Da sprach mit sanftem Lächeln
Die Göttin diese Worte:
Ich geb ihm Rittergüter
Für seine grossen Schätze. --
Was hätt' er denn für Schätze?
Hat er nicht alle Schätze
Der Weisheit? Er empfange
Für diese seine Schätze
Viel Titul, Ordensbänder,
Und Geld und Rittergüter.
Nein, sprach ich, liebe Göttinn,
Er nähme keine Titul.
Und keine Rittergüter
Für diese seine Schätze!

II.

Hingeworfen vor der Göttinn,
Die, auf einer goldnen Kugel
Aufrecht stehend, Gold und Silber
Austeilt, sprach ich: „Liebe Göttinn,
Gieb, o gieb doch meinem Freunde
Deine allerbesten Güter,
Denn er ist ja zehn Mahl besser,
Als Alastor und Eurisus,
Und als Nadir, denn er dichtet
Hohe Lieder, und er streitet
Für die Weisheit und die Tugend!“
Lächelnd sprach die Kugelgöttin:
„Wohl, ich geb' ihm Gold und Silber,
Aber alle seine Schätze
Muss er mir zurücke geben!“
„Ach, er hat ja keine Schätze!“
„Sind die Gaben seines Geistes,
Seines Herzens, keine Schätze?
Rittergüter, Ordensbänder
Geb' ich ihm für diese Schätze!“
„Rittergüter, Ordensbänder
Nimmt er nicht für diese Schätze!“

Für die damalige Innigkeit der auf so hoher Wertschätzung beruhenden Freundschaft zwischen Gleim und Ramler spricht aber vor allem, wie schon angedeutet, der Briefwechsel,[1]) in welchem auch nach Abzug mancher schwärmerischen Übertreibungen, wie der Küsse und der „männlichen Thränen“, noch genug Äusserungen echten Gefühles übrig bleiben. „Mein liebster Freund,“ heisst es in dem Gleimschen Entwurfe eines für Ramler bestimmten Briefes, — Halberstadt, den 13. März 1749 — „sterben sollen sie nicht, oder ich will mit ihnen sterben.

Ah! te meae si partem animae rapit
Maturior vis, quid moror altera?

Was für kurze Tage für unsere Freundschaft, wenn sie mit unserem Leben sich endigten!“ —

„Ja, ich habe sie alle durch Sie,“ schreibt Ramler in derselben Tonart unterm 14. Mai 1751 an Gleim, „alle Freunde und Freundinnen . . . . . . habe ich aus Ihrer Hand, oder von Ihnen durch die zweite oder dritte Hand bekommen. Was soll ich dafür wieder für Sie thun?

[1]) Vgl. zu dem folgenden auch Sam. Gotth. Lange, Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe I. Halle. 1769, S. 75 (Brief 21) und S. 81 (Brief 22).

Ich weiss nichts, als dieses: dass ich Sie desto stärker liebe und Sie mir allemal unter diesen Freunden, und (ich sehe schon in die Zukunft) unter allen möglichen der liebste seyn werden." Anfangs Oktober 1752 kommt Ramler zu der Überzeugung, dass sie beide, je länger sie lebten, einander immer stärker lieben müssten, da sie jetzt aus „langer Erfahrung" und durch ihren „Witz" erkennten, was sie vielleicht anfangs nur „durch Empfindung und Geschmack" gewusst hätten, nämlich, dass sie recht gute Freunde seien und ewig bleiben müssten. Wenige Tage darauf, den 8. Oktober, führt er die Übereinstimmung ihrer Seelen weiter aus. „Es ist doch sonderbar, dass unsere Seelen so harmonisch aufgestellt sind, dass wir ungefähr zu einer Zeit einerlei Gedanken haben, nur mit dem Unterschiede, dass die Ihrigen früher kommen, als die meinigen, weil die Räder Ihrer Seele weit schneller laufen, wie die meinigen. Wir haben oft zu einer Zeit einerley Projekte geschmiedet, einerley critische und moralische Anmerkungen gemacht." . . . .

Selbst zur Zeit, als schon längst eine Disharmonie in diesen ungezwungenen und herzlichen Gedankenaustausch gekommen war, am 1. April 1763, gesteht der „getreue" Ramler, dass er seit Kleists Tode seinen Gleim zum einzigen warmen Freunde habe. —

Der erste Schatten an dem über unserem Dichterpaare sich wölbenden Freundschaftshimmel zeigt sich in einem Schreiben Ramlers vom 19. September 1752.[1]) Da steigt in dem jüngeren Genossen der Verdacht auf, Gleim strebe danach, in Gegenwart seiner Freunde stets unsträflich und unfehlbar zu erscheinen; — er wolle in seiner Weisheit nur angebetet und nicht geliebt sein; — er nehme die Freundschaftsbezeigungen anderer nur als schuldige Opfer auf. Zwar bittet Ramler dem Freunde diesen Argwohn sofort wieder ab, aber — das Wort ist einmal ausgesprochen. —

Zu weiteren Auseinandersetzungen zwischen beiden kommt es gelegentlich eines Irrtums in Ramlers neuer Ausgabe der Kleistschen Werke vom Jahre 1761, welcher sich auf die Datierung des Gedichtes „An Adler" bezieht. Gleim hatte die Jahreszahl 1739, welche Ramlers erste Ausgabe brachte, für falsch erklärt und um deren Änderung gebeten; indessen war dieser Bitte nicht gewillfahrt worden. Es hatte jenem nämlich daran gelegen, den Satz festzuhalten, mit welchem er

[1]) Auf die Bedeutung dieses Briefes für das Verständnis der später von den Beiden gegeneinander erhobenen Vorwürfe wird in einer Anmerkung zu der vorliegenden Abschrift dieses Briefes (von Körte?) ausdrücklich aufmerksam gemacht.

sich gegen seine Freunde unter Beistimmung Kleists so oft gerühmt hatte, — dass er diesen zur Poesie „verführt“ habe. Nun waren Gleim und Kleist erst im Jahre 1743 miteinander bekannt geworden. Ausserdem behauptete Gleim, dass das Gedicht lange nach dem im September 1745 erfolgten Tode Adlers gemacht sei und die Überschrift erhalten habe, um Adlers Andenken „zu stiften“.[1]) Sauer setzt die Entstehung des Poems aus metrischen Gründen in eine dem Erscheinen von Uzens Frühlingsode (Brachmonat 1743) nachfolgende Zeit,[2]) etwa ins Frühjahr 1745.

Da nun Ramler sich nicht ausdrücklich wegen seiner Nichterfüllung jenes Wunsches bei ihm entschuldigt hatte, kommt Gleim im Briefe vom 22. November 1761 zu dem Schlusse, es liege hier eine ihn kränkende Absicht vor, und er fragt, womit er den Freund beleidigt habe. Nun entschuldigt sich zwar Ramler unterm 9. Januar 1762 damit, dass dieser Druckfehler zu spät beim Verleger gemeldet worden sei, als dass er noch hätte geändert werden können; indessen wird am Rande der Handschrift mit Recht bemerkt, dass trotz alledem die Jahreszahl 1739 in allen späteren fünf Ramlerschen Ausgaben der Werke Kleists stehen geblieben sei. Wenn aber der Schreiber dieser Notiz, Körte, sagt, es müsse unausbleiblich ein zweideutiges Licht auf Ramler werfen, dass er gegen seine eigene bessere Überzeugung jene falsche Jahreszahl über dem Kleistschen Gedichte stehen liess, über welche sich Gleim so bitter beklagt hätte, — so können wir erwidern, dass bezüglich der Ausgabe von 1761,[3]) auf welche sich jene Entschuldigung allein bezieht, kein Grund vorhanden ist, an der Wahrhaftigkeit Ramlers zu zweifeln; bei später erfolgtem, näherem Eingehen in die Frage hat er sich vermutlich nicht zu Gleims Überzeugung bekehren können. Denn Kleist selber scheint, nach Sauers[4]) Ansicht, die falsche Jahreszahl dem Gedichte beigefügt zu haben, um gewissen Leuten damit zu beweisen, dass er schon in jungen Jahren gereimt hätte. Der wortlose Widerstand Ramlers, welcher in den späteren Ausgaben von Kleists Werken gegen die gewünschte Änderung hervortritt, entsprang also möglicherweise dem Wunsche, seinen Gleim nicht durch einen Disput, der leicht eine persönliche Wendung nehmen konnte, zu erbittern. Eine Zweideutigkeit des Charakters vermögen wir

[1]) Entwurf eines Briefes an Uz (No. 97).

[2]) Anmerkung zu Ewald von Kleists Werken, hrsg. von Dr. A. Sauer, Bd. I, S. 48.

[3]) Berlin, bey Christian Friedrich Voss.

[4]) Sauer a. a. O., S. 4.

jedoch in diesem Verfahren Ramlers nicht zu erkennen. Vielmehr verstehen wir ihn gar wohl, wenn er den alten Freund bittet, doch in seinen Handlungen keine Geheimnisse zu sehen, da alles in seinem Leben mit seiner alten, wohlbekannten Denkungsart übereinstimme. Auch gesteht er offen, dass er nicht frei von Schwachheiten sei und diese genau kenne — so hatte er kurz vorher sein hitziges Temperament erwähnt —; aber er meint, dass unter diesen Fehlern kein einziger wäre, den seine Freunde nicht leicht ertragen könnten. Wie treuherzig klingt doch seine an den Halberstädter Musenfreund gerichtete Bitte, — Berlin, den 19. Januar 1762 — sie wollten künftig in Kleinigkeiten verschiedene Wege gehen, ohne dass ihre gegenseitige Achtung dadurch vermindert würde, wenn sie nur in der Hauptsache eines Sinnes seien. „Lassen Sie uns nur künftig," fährt er fort, „in allen Stücken einander trauen, sollten auch Anscheine wider uns da seyn. Denn dass wir etwas wirklich Ungerechtes, auch nur in Kleinigkeiten begehen könnten, ist unmöglich, dafür steht uns beyden unser Kopf und unser Herz." —

Leider vermochten diese Worte den drohenden Bruch des Freundschaftsbundes nicht zu verhindern. —

Mit der Wende des Jahres 1763 kommt Gleim zu der Überzeugung, dass Ramlers früher so warme Freundschaft für ihn erkaltet ist. Er findet dafür zunächst einen Beweis in der Lässigkeit, mit welcher Ramler die von ihm versprochene Herausgabe seiner — der Gleimschen — Gedichte betreibt. Dann aber ist es die stets abnehmende Zahl seiner Briefe, welche jenem Grund zur Klage giebt, zumal in diesen der alte, herzliche Ton nicht mehr zu finden wäre. Ramlers Entschuldigungen, welche der Brief vom 1. Januar 1764 enthält, — dass er, am Rande des Belts geboren, ja stets von kälterer Natur gewesen, als sein Gleim, und dass er gerade deshalb etwas kalt sei, um all sein „Feuer" und seine ganze „Raserei" in die Oden ergiessen zu können, beseitigten natürlich in keiner Weise Gleims Verstimmung. „Ein Freund, der mir sagt, dass er nur so viel Feuer hat, als zur Begeisterung des Dichters nöthig ist, sagt mir, dass er mein warmer Freund nicht seyn will, und was soll mir ein kalter?" [1]) — — — Eine gewisse Lockerung der Gleimschen Freundschaft für Ramler stammt wohl auch aus einer scherzhaften Täuschung, welche sich der letztere seinem Jugendgenossen gegenüber erlaubte. Darüber berichtet uns Johann Heinrich Voss in seinen kritischen

[1]) Brief Gleims vom 4. Januar 1764.

Studien „Über Götz und Ramler“ [1]) unter Benutzung eines Ramlerschen Briefes aus dem Oktober 1784, der an den jüngeren Götz, den Sohn des Dichters, gerichtet ist. Hiernach hätte Johann Niklas Götz vor vielen Jahren den Berliner Kritiker, welcher das Manuskript der Götzschen Gedichte zum Ausfeilen und Bessern in Händen hatte, gebeten, letzteres mit den von ihm gemachten Verbesserungsvorschlägen, seinem (Götzens) alten Universitätsfreunde Gleim, an dem er nicht vorbeigehen dürfte, zur Begutachtung einzusenden. Ramler hätte diesen Wunsch ausgeführt; doch habe er in der eingesandten Abschrift sich Mühe gegeben, die von ihm selbst vorgenommenen Veränderungen so hinzuschreiben, als ob sie das erste, buchstäbliche Original des Verfassers wären, während er die wahren, ersten Lesarten oben darüber geschrieben habe, als ob diese von dem Verbesserer herrührten. Die hieran geknüpfte Erwartung Ramlers, der den oft launischen Gleim kannte, sei in Erfüllung gegangen. Der gemeinsame alte Freund hätte zwar die angeblichen Änderungen für recht wohlklingend, liederreich und poetisch, kurz, eines Ramlers würdig gefunden; indessen seien doch die Originallesarten natürlicher und der Sache angemessener, ihr Ton passte auch besser zum Tone des ganzen Stückes. — Man kann sich Ramlers Vergnügen und gleichzeitig Gleims Verdruss denken, als die Sache bekannt wurde, und jener in der Lage war, zu antworten: „Zum ersten und zum letztenmal habe ich Sie getäuscht. Die Lesarten, die ich übergeschrieben habe, sind nicht mein, sondern die meinigen stehen in dem Texte, den Sie gebilligt haben. Nun weiss ich also doch mit Gewissheit, dass Ihnen meine Änderungen gefallen.“

Gleichwohl hegte Gleim nach wie vor eine sehr hohe Meinung von Ramlers Dichtergenius. Darauf weist das Lob hin, welches er diesem in dem „Gespräche mit der Muse“ gespendet hat, — einer ohne Angabe des Verfassers erschienenen kleinen Dichtung, deren Autorschaft aber Ramler ihm im Briefe vom 6. Juni 1764 auf den Kopf zusagte: „Denn dass Sie dieses Gespräch gemacht haben,“ heisst es darin, „ist unläugbar. Ihr Pinsel ist mir so kenntlich, wie Rembrandts Grabstichel.“ — Jenes Lob seines „sanft erklingenden Liedes“ tönte in Ramlers Ohren wie „feiner Silberklang“. [2]) —

---

[1]) Über Götz und Ramler. Kritische Briefe von Johann Heinrich Voss. Mannheim, verlegt bei Schwan und Götz. 1809. S. 105—106.

[2]) Brief vom 26. Juni 1764.

Der mit Ramlers Schreiben vom 4. September 1764 anhebende letzte und entscheidende Zwist der beiden Freunde hat in Wilhelm Körte,[1]) dem treuen Biographen Gleims, einen ausführlichen, aber, wie die Briefe beweisen, nicht ganz vorurteilslosen Darsteller gefunden.

Mit dem genannten Briefe übersendet jener seine Ode „Abschied von den Helden" ungedruckt und bittet seinen Gleim, diese eben so unparteiisch zu beurteilen, wie er vorher die Gedichte von Nikolaus Götz, deren Herausgabe Ramler vorbereitete, kritisiert hatte. — In seinem Bestreben, dem Freunde mit möglichst vielen Beweisen seines kritischen Fleisses aufzuwarten, machte Gleim in der Antwort Vorschläge zu kleinen Änderungen vieler Stellen des Gedichtes, weil, wie Körte sagt, doch einmal kritisiert werden sollte und musste. Zugleich verheisst er dem Empfänger des Schreibens für die nächste Post das ganze erste Buch seiner Fabeln in verbesserter Form, welche er von Ramler in derselben Weise beurteilt zu sehen wünscht.

Diese „hyperkritischen Grillen", wie Gleim seine Kritik selbst nennt, wurden von Ramler übel genommen, und in einer „launischen" Viertelstunde rächte sich der in seiner Eitelkeit gekränkte Autor durch eine ziemlich grobe Beurteilung der empfangenen Gleimschen Fabeln. Wir verstehen es, wenn sich der von wahrem Freundschaftsenthusiasmus erfüllte Gleim durch die spitzen Randglossen „seines" Ramler auf das empfindlichste getroffen fühlte; — wir werden beim ersten Lesen dieser Anmerkungen[2]) hier einen Angriff auf den lauteren Charakter des Freundes erblicken, — offenbare Vorwürfe unedler Liebedienerei und erheuchelter Frömmigkeit! — Uz, der mit Bedauern von dem Vorfall Kunde erhielt, hatte ganz recht, wenn er sagte, man müsse es einem Freunde, wenn er tadle, anmerken, dass er es ungern tue; mit beissenden Spöttereien könne eine freundschaftliche Gesinnung nicht bestehen.[3])

Hätte nur Ramler, der selbst das Unpassende seines kritischen Verfahrens einsah und dieses durch einen hinzugefügten Brief, in welchem er seiner selbst spottete, abzuschwächen versuchte, sogleich das rechte Wort der Entschuldigung getroffen! Viel später gesteht er einmal ein,

---

[1]) Wilhelm Körte, Johann Wilhelm Ludewig Gleims Leben. Aus seinen Briefen und Schriften. Halberstadt 1811, S. 136 ff.

[2]) „Erbettelter Reim." — „Man muss nicht Alles beibehalten wollen, was man hingeschrieben hat." „Hier guckt der Schmeichler allzusehr hervor." „Lieber Dichter, suchen Sie sich eine andere Gelegenheit, sich die Miene der Frömmigkeit zu geben", u. a. Vgl. Körte a. a. O., S. 140.

[3]) An Gleim. Anspach, den 3. Dezember 1765.

dass jene Redensarten ihm aus einer älteren Kritik haften geblieben und gleichsam typisch, ohne dass er deren Bitterkeit erkannt hätte, in die Feder geflossen wären. Diese Angabe ist bei der so gänzlich auf Nachahmung beruhenden Manier Ramlers höchst wahrscheinlich, und in diesem Lichte betrachtet erscheint uns jene kleine Bosheit doch als nicht mehr denn eine rhetorische Übung des Berliner Kritikers, die allerdings einem Gleim gegenüber nicht angebracht war. — Auf Gleims schmerzliche Vorhaltungen erfolgte nur eine sehr laue Rechtfertigung seitens des Angreifers, der sich damit entschuldigte, dass jener ja selbst ein offenes, wenn auch tadelndes Urteil über seine Dichtungen gewünscht hätte. Zugleich erinnerte er ihn daran, dass Daphnis — Gleim — seinem Alexis — Ramler — einmal ähnliche unfeine Glossen zu den „Blüten des Parnasses“ geschrieben habe, ohne beleidigen zu wollen und ohne beleidigt zu haben. Indessen gelobt er in der am 22. Dezember 1764 nach Halberstadt gegesandten Ode „Die Wiederkehr“,[1]) fortan der Dichtkunst allein sich zu weihen und der schlimmen Kritik den Rücken zu kehren:

„Ich, dein Jünger, Kalliope!
Seit mein kindisches Ohr Einmal dein Saitenspiel
Hört; der ich dir treu verblieb,
Bis die blendende viel wissende Richterinn
Aller Künste mich an sich zog,
Kehre reuevoll um, eile voll Sehnsucht dir,
Allgefügige Göttinn, zu.
Denn mein Tadel, obgleich lauterer Honig ihm
Alle Schärfe zu nehmen schien,
Dünkte meinem Ämil,[2]) den ein weit süsserer
Nektar täglich berauschete,
Bittrer Wehrmut und noch währet der Nachgeschmack“, u. s. w.

Denselben Gedanken spricht Ramler in einer sich an Hor. c. I, 24 anlehnenden lateinischen Ode aus, deren Anfang am 22. Dezember 1764 nach Halberstadt wanderte:

Parcus Thaliae cultor et infrequens,
Insanientis dum Critices viam
Lustrare pergo, nunc retrorsum
Vela dare, atque iterare cursus
Cogor relictos. Namque etc.

---

[1]) Karl Wilhelm Ramlers Poetische Werke. I. Teil. Lyrische Gedichte. Berlin 1800, S. 28—29.

[2]) Erste Ausgabe: Selim.

Gleim in seiner Verbitterung nahm jenes Gedicht recht übel. In einem Brief an Ramler — Halberstadt, den 18. August 1765 — sagt er von der „Wiederkehr": „In Absicht auf mich hat sie ihre Wirkung getan, sie ist eine Schlange, die mich gestochen, und für mich kein Gift übrig hat, die alte Freundschaft für Sie hindert mich auch hier, mehr zu sagen." Schärfer noch nennt er die von Ramlers Jüngern verbreitete Erklärung des Gedichtes, — „Gleim hätte Ramlers in den lautersten Honig getauchten Tadel nicht ertragen können, und deswegen sei er der unversöhnlichste Feind des letzteren geworden", — eine Lüge, die er zu Gottes Erdboden hätte niederschlagen können, wenn er die Akten ihrer Trennung nur hätte drucken lassen.

Aber vielleicht wäre es den fortgesetzten Bemühungen Ramlers trotz allem gelungen, das alte Gleichgewicht wieder herzustellen, wenn er nicht die Gelegenheit eines weiteren Schreibens benutzt hätte, gegen eine angebliche Tyrannei Gleims Front zu machen. Er meinte, dass der ältere Daphnis von dem jüngeren Alexis immer Bescheidenheit und Demut verlange, während er in seinem Selbstgefühle nichts vergeben könne, was nicht höflich genug sei. Ja, er wirft ihm eine Hoffahrt und einen bürgerlichen Stolz vor, welche sich durchaus nicht gegenüber einem in zwanzigjährigem Verkehr erprobten Freunde geziemten, und über die der Schatten ihres Kleist erröten müsste. Diese Abwehr Ramlers war vollständig wider Gleims reizbare Natur, — jenes heftige Temperament, welches trotz der ihm von J. G. Jacobi später übersandten hörnernen Lorenzo-Dose niemals sich milderte.[1]) Die Freundschaftsperiode trat, mit Gervinus[2]) zu reden, bei ihm in eine Krisis. Auch war seine Erregung nicht ganz unberechtigt. Denn mochten auch Gleims Bestrebungen, den Freunden immer wohl zu tun, ja ihnen seine Wohltaten ungestüm aufzudrängen, einen leisen Verweis verdienen: als Hoch-

---

[1]) Vgl. über die Bedeutung dieses auf Sterne, Yoricks empfindsame Reise zurückzuführenden Symbols J. G. Jacobis sämtliche Werke. I. Bd. Zürich 1825, S. 44—46, sowie E. Martin, Ungedruckte Briefe von und an Johann Georg Jacobi. Mit einem Abrisse seines Lebens und seiner Dichtungen. Strassburg und London 1874, S. 10.

[2]) G. G. Gervinus, Neuere Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen. I. Teil. Leipzig 1840, S. 252—253: „Herder hatte es schon 1771 vorausgesagt, man solle an ihn denken, wie Gleimen alle seine Freunde einmal lohnen würden. So war es eine anstosserregende Geschichte, als er mit Spalding brach und Michaelis sich in diesen Bruch unzeitig einmischte. So hörten wir, wie er mit Ramler brach und auf Klopstock ungehalten ward; keiner tat ihm genug im Feuer der Liebe."

mut durfte ihn dieses Streben nach einem gewissen Übergewichte nicht ausgelegt werden von einem alten Freunde, der auch den Schwächen seines Jugendgenossen hätte Rechnung tragen sollen. Gleim dagegen, der auch in der Freundschaft nichts mehr als die Halbheit[1]) hasste, betrachtete Ramlers Brief als einen Ausfluss herzloser Gesinnung, er erklärte in einem Schreiben aus Magdeburg vom 4. Januar 1765, dass jede Zeile desselben ihm einen Dolch ins Herz stosse. Das bittere Gefühl, welches Ramlers vermeintliche Treulosigkeit in ihm hervorrief, warf ihn auf das Krankenlager und brachte ihn, wie er selbst sagte, beinahe um. Unbezähmbar war sein Gram über den Verlust der sanften Empfindungen, die ihn bisher so glücklich gemacht, und den Mann, der ihn um das Vergnügen der Freundschaft gebracht hatte, konnte er schlechterdings nicht mehr ausstehen.[2]) Mit der Tatsache, dass Gleim und Ramler aufgehört haben, Freunde zu sein, rechnet Johann Nikolaus Götz in einem Briefe[3]) an Ramler, den künftigen Herausgeber seiner Gedichte (Wintherburg, d. 26. Nov. 1766): „Seitdem ich zum letztenmahl an Sie geschrieben habe, bin ich immer voll Unruhe, ja voll rechter Angst gewesen über meinen damahls gefassten Entschluss, die scherzhaften und verbesserten Gedichte dem Druck zu überlassen. Diese Angst will nicht von mir weichen, weil ich befürchte, dass H. Gl.[eim] nicht reinen Mund halten möge, da er mit Ihnen gebrochen hat". Aus der Abneigung gegen Ramler und andere ihm entfremdete Männer bildete sich bei Gleim sogar ein gewisser Verfolgungswahn. „Seltsam genug ist des bewussten Mannes Klage", schreibt Ch. F. Weisse an Ramler[4]) — Leipzig, den 10. September 1768 — „dass er in Leipzig verläumdet würde. Wenn er die Ursache dieser Vermutung angeben sollte, so würde es gewiss keine andere seyn, als dass man ihm nicht beständig so den Weihrauchsdampf in die Nase bläst, als in der Nachbarschaft geschieht: aber wer nicht mit jener ein Trutz- und Schutzbündnis macht, nicht mit gleichem Geschreye schimpft und lobt, ist Feind und Verläumder." Indessen erinnert Gervinus daran, dass

---

[1]) Vgl, Klopstocks Ode an Gleim. Werke, herausgegeben von Boxberger V, S. 139--142.

[2]) Gleim an Herrn Adv. Krausen. Berlin, den 27. März 1765.

[3]) Briefe von und an Joh. Nikolaus Götz, herausgeg. v. Schüddekopf. Wolfenbüttel 1893, S. 96 (Brief 23).

[4]) Mitgeteilt von K. Schüddekopf in L. Herrigs Archiv, Bd. LXXIX, S. 161—162.

Gleim in friedlicherer Stimmung die treulosen Freunde mit Grossmut bestraft habe.[1])

Von seinem alten Freunde Ramler also sagte sich Gleim endgültig los, da er dessen Charakter nicht mehr glaubte achten zu können, wenn er auch für seine Gelehrsamkeit stets eine gewisse Hochachtung bewahrte. Eine äusserliche Versöhnung der zwei grollenden Hagestolze fand infolge der Bemühungen der Berliner Freunde allerdings einige Jahre später in der Residenz statt;[2]) aber fortan bestand doch nur eine „Weltfreundschaft“ zwischen beiden, und Gleim hat dem „Herrn Professor“ gegenüber die alte Herzlichkeit nie wieder gewonnen. Das empfand auch Ramler recht wohl, und so ist es zu erklären, dass in der im Jahre 1774 erschienenen vierten Auflage des dritten Bandes der von Ramler übersetzten und bearbeiteten Batteuxschen „Einleitung in die schönen Wissenschaften“ Weisses Amazonenlieder rühmend besprochen wurden (S. 76—87) an einer Stelle, wo man die Anführung von Gleims Grenadierliedern erwartete. Über eine dieser kleinen Bosheit ganz entsprechende Zurücksetzung seitens eben desselben fahnenflüchtigen Kritikers klagt Gleim im Briefe an Uz — Halberstadt, den 4. Juni 1774: „Er hat in seine Lyrische Blumenlesen nur eins meiner Lieder aufgenommen, von zweyhunderten, die er hätte aufnehmen können, das schlechteste, und dieses nicht verbessert.“[3]) — Das erwähnte Lied steht in Ramlers „Lyrischer Blumenlese“ V, No. 51 und ist betitelt „Der Greis“.

Wie ein letztes Aufflackern des erlöschenden Gefühls erscheint uns das, was Gleim auf die Nachricht von Ramlers Krankenlager am 16. April 1797 an Grillo[4]) schreibt: „Ramler soll krank seyn. Es thut

[1]) Gervinus a. a. O.:
„Hier ist mein Lebenslauf. Ich lebte gern in Frieden
und liebte meinen Gott und meinen Friederich,
und meinen Kleist und Uz und alle meine Freunde.
Da stehen sie umher um mich;
und wurden einige von ihnen meine Feinde,
so wurden sies, nicht ich.“

[2]) Nicolai an Herder — Berlin, den 6. Januar 1770. Herders Lebensbild. II, S. 145.

[3]) Diese Bemerkung konnte sich übrigens nur auf die fünf ersten Bücher der „Lyrischen Blumenlese“, welche 1774 erschienen waren, beziehen; in den 1778 erschienenen Büchern VI—IX finden sich, zufolge den Angaben, welche Schüddekopf, „Ramler“, S. 77—85 über die Verfasser der einzelnen Lieder in der „Lyrischen Blumenlese“ giebt, nicht weniger als vierzehn Gleimsche Lieder.

[4]) Friedrich Grillo aus Wettin, 1737—1802. Mitarbeiter an den „Litteraturbriefen“.

mir sehr leid! Sie wissen, Er ist Ramler, und ich bin Gleim. Wüsst' ich aber, dass ein Schreiben von Gleim ihn, wenn nicht gesund, nur nicht kränker machte, wahrlich! so schrieb' ich an ihn. Ging' er ohne Groll aus dieser in jene Welt nicht hinüber, er thät mir leid; Dido[1]) wär' ich dennoch ihm nicht."[2])

Schliesslich überwog doch das Gefühl der Bitterkeit in Gleim alle milden Regungen. Seine tiefe Verstimmung und Empfindlichkeit gegen den einstigen Jugendfreund zeigt sich selbst noch in den nach Ramlers Tode im Jahre 1802 abgefassten Erinnerungen.[3]) Darin macht er dem Dahingeschiedenen die einst im jugendlichem Übermute niedergeschriebene Übersetzung der „schändlichen Priapeia" zum Vorwurfe und erwähnt ferner mit offenbar erkünsteltem Mitleid die kläglichen Umstände, welche „den armen Mann" veranlasst hätten „nach Brod zu gehen" und „Bücher zu schreiben", — um schliesslich auf die Art zu kommen, wie dieser sich an den Hagedornen, den Kleisten, den Götzen, den Uzen, den Gleimen und vielen anderen „versündigt" habe.

Es genügte indessen die Zeit gemeinsamen Wirkens, um Gleims und Ramlers Namen vereint auf die Nachwelt zu bringen. So nennt S. G. Lange in einer holperigen Strophe beide in einem Atem:

> „Da singt uns auch der Grieche Gleimische Lieder,
> Und Ramler lehret uns in Flaccus Gesängen.
> Dann tanzen um uns her, in fröhlichen Reihen,
> Scherz, List und Unschuld."[4])

Wertvoller aber als manches andere uns erhaltene Denkmal jener Periode erscheint die hauptsächlich aus Ramlers Feder stammende, bisher noch ungedruckte lateinische Übersetzung scherzhafter Lieder J. W. L. Gleims, bei welcher er sich der Mitarbeiterschaft eines Barons von Bielefeld,[5]) des Erziehers des Prinzen Ferdinand, zu erfreuen hatte.

Diese „Odae translatae ex idiomate germanico" befinden sich in

---

[1]) Dieselbe grollte nach Vergils Erzählung (Aen. VI, 449—475) dem Äneas noch im Schattenreiche.

[2]) Klamer Schmidt, Klopstock und seine Freunde. II. Bd. Halberstadt 1810, S. 390.

[3]) Schüddekopf, K. W. Ramler, S. 9.

[4]) M. Sam. Gotthold Lange, Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe. Zweyter Teil. Halle 1770. Brief 10. S. 31—32. Antwort an Hrn. D. Hirtzeln.

[5]) Erwähnt in Ramlers Briefen an Gleim vom 15. Juni und 3. Juli 1745. Manuskript No. 7 (Original) und No. 167 (Abschrift) in 4° der Gleimschen Familienstiftung zu Halberstadt. Vgl. auch Schüddekopf, „K. W. Ramler", S. 12.

einer Sammelhandschrift[1]) der Gleimschen Familienstiftung zu Halberstadt; zu der erwähnten Aufschrift hat eine andere Hand die Worte gefügt: „Übersetzung der Gleimschen schertzhaften Lieder von Ramler. (Ramlers Handschrift.)“ — Gemeint ist damit eine willkürliche Auswahl von Liedern aus Gleims erstem, 1744 in Berlin, doch anonym und ohne Angabe der Jahreszahl erschienenem „Versuch in Scherzhaften Liedern“. Dieses für unsere Litteratur als Ausgangspunkt einer neuen Richtung wichtig gewordene Büchlein trägt den bescheidenen Spruch Martials auf dem Titel: Nos haec nonimus esse nihil. Hierzu kommen noch die Übersetzungen dreier Stücke aus dem 1745 in Berlin erschienenen „Zweiten Theile“ des „„Versuchs in Scherzhaften Liedern““, welcher als Motto die Voltaireschen Verse trägt:

Ah! que j'aime ces vers badins,
Ces riens naïfs & pleins de grace.

Diese drei latinisierten Liederchen finden sich in den Ramler-Gleimschen Briefwechsel jener Zeit eingestreut.

Die Vollendung der vorliegenden Übersetzung von fünfundzwanzig Stücken aus dem ersten Teile der „Scherzhaften Lieder“ fällt in die Monate Mai und Juni 1745. Angeblich übersetzten der Baron von Bielefeld und Ramler alle Morgen ein scherzhaftes Lied ins Lateinische. [2])

Während nämlich Ramler unterm 20. Mai des genannten Jahres von Berlin aus an Gleim schreibt, dass er sich mit dem zweiten Teile der „Scherzhaften Lieder“ beschäftige, [3]) meldet er ihm mit Bezug auf den ersten Teil am 18. Juni: „Ihre Lieder habe ich nun völlig fertig.[4])

[1]) Stück 15 im Manuskript No. 143 in 4°. Letzteres enthält laut dem geschriebenen Inhalts-Verzeichnis 30 Nummern, und zwar Briefe und Gedichte verschiedener, zum Teil in den Original-Handschriften, unter anderen von Fischer, Tiedge, Göckingk, Seume, v. Knebel, v. Köpken, J. D. Hartmann, Tobias Dick, Cramer, Boie, Hinze, Kretschmann, Jaehns, Lauer, Lenz, J. G. Jacobi, Conrad Arnold Schmid und Lange (Laublingen).

[2]) Gleim an Uz — Berlin, den 30. Juni 1746.

[3]) „Ich mache es jetzt mit dem zweyten Theile der scherzhaften Lieder und dem Catull eben so, wie mit Salomons Liedern und dem Horaz, und solches darum, damit mir die Übersetzung besser gerathen möge.“ (Briefe von Ramler an Gleim. I. Bd. Ausgezogen von Wilhelm Körte. Manuskript der Gleimschen Familien = Stiftung 167 in 4°.) Gemeint ist wohl eine der poetischen Version vorausgehende Prosa-Übersetzung, wie solche für Horaz mehrfach, z. B. im Briefe vom 18. Mai 1745, bezeugt ist.

[4]) Es findet sich indessen, wie bereits erwähnt, nur die Hälfte der 50 scherzhaften Lieder vom Jahre 1744 in lateinischer Übersetzung vor.

Die sechs Stücke, die Sie noch nicht gelesen haben, werde ich mit ehestem Ihnen zur Zensur bringen.“ Dieses Versprechen erfüllt der Übersetzer am 23. Juni und bittet dabei den Freund, ihm alles streng anzumerken, was noch verbessert werden könne. Auch von Änderungen alter Stücke, die er vorzunehmen beabsichtige, weiss er zu melden, und wahrlich, Ramler müsste nicht als ein folgerichtig entwickelter litterarischer Charakter zu betrachten sein, wenn sich die in späteren Jahren so vielfach hervortretende Verbesserungssucht nicht schon an dem Jünglinge bemerkbar gemacht hätte. Freilich ist er nach eigenem Geständnis zur selbständigen Kritik seiner Arbeit zu furchtsam, und da ihm Gleim persönlich fehlt, zieht er Herrn Naumann [1]) dazu heran.

Inzwischen wirft Ramler die Frage auf, ob die Veröffentlichung des latinisierten ersten Teiles der Gleimschen Lieder nicht auf den zweiten warten solle, den er gewiss nicht übergehen würde. [2]) — Vielleicht ist auch diese Rücksicht eine der Ursachen gewesen, aus denen die Drucklegung der vorliegenden Arbeit zuerst wohl nur aufgeschoben wurde, dann aber, da die Fortsetzung ins Stocken geriet, ganz unterblieb. Einen weiteren Grund, die Arbeit noch zurückzuhalten, führt der Übersetzer in einem Gespräche mit seinem Mitarbeiter, dem Baron von Bielefeld, an: „Ich will warten, bis „Anakreon“ seine Lieder zusammen noch einmal auflegen lässt, denn er könnte Veränderungen machen, die mir im Lateinischen alsdann entgingen.“ [3]) Gleichwohl tritt die Frage nach einem Verleger für „die bewussten Oden“ in der Korrespondenz mit Gleim bald darauf in den Vordergrund. Von Berlin als Verlagsort soll abgesehen werden, da der deutsche Verfasser von einem fremdem Orte mehr Ehre haben würde. Ramler bittet deshalb Gleimen, die Bekanntschaft eines holländischen „Buchführers“ zu suchen. Eine ganz originelle Idee wird bei dieser Gelegenheit von ihm vorgeschlagen: er will eine lateinische Vorrede in Form eines verbindlichen Briefes schreiben, welchen der ungenannte Verfasser an ein „lateinisches Frauenzimmer“ richtet. Noch einen anderen Scherz unterbreitet er dem Freunde: er möchte dem deutschen Verfasser sein „Verfassungs-Recht“ und seinen Witz absprechen und ihn für einen Übersetzer ausgeben, und er meint, dass in dem zuletzt genannten Verfahren das grösste Lob für den deutschen Ver-

[1]) Brief vom 3. Juli 1746.

[2]) Siehe unten die Übersetzungen von drei Stücken des zweiten Teiles der „Scherzhaften Lieder“.

[3]) Brief vom 10. Juli 1745.

fasser liege, sobald der Spass merklich würde.[1]) — Auch eine würdige Ausstattung dieses Buches liegt ihm am Herzen. Er schreibt unterm 6. Juli 1745 an Gleim, er werde, wenn er in der Lotterie etwas gewinne. die „Scherzhaften Lieder“ mit redenden Kupfern zieren lassen. Doch gesteht er, dass er noch nirgends gesetzt habe.

Einige Teilnahme dürfte die Tatsache verdienen, dass der Name „Gleim“ hier nicht zum ersten Male in ursächlichem Zusammenhange mit lateinischen Gedichten erscheint. Um nämlich unserem Dichter eine Freude zu bereiten, liess im Jahre 1784 einer seiner Freunde mit Namen Fischer,[2]) wahrscheinlich der als Schriftsteller geschätzte Gottlob Nathanael Fischer, damaliger Rektor der Halberstädter Domschule (des Stephaneums), welcher auch einen „Liebesgötterkrieg“ gedichtet und ein Florilegium latinum anni æræ christianæ 1786 (Lipsiæ 1785), einen lateinischen Musenalmanach, herausgegeben hat, die lateinischen Gedichte eines gewissen Johann Gleim aus einem grösseren Sammelwerke — dem Arboretum des Goskius — gesondert abdrucken, und dieses zierliche Büchlein[3]) hat sich erhalten. Sein Verfasser war Pastor an der St. Blasii-Kirche zu Hannover; die zwölf Gedichte sind in den Jahren 1643—1650 entstanden und erscheinen ihrem Inhalte nach zumeist als dem Herzog August von Braunschweig gewidmete Gelegenheitsgedichte. Da der Dichter sich als ein braver, vaterländisch gesinnter und hochgelehrter Mann erweist, so zögert Fischer nicht, ihn unter die Ahnen unseres Halberstädter Musenfreundes zu rechnen.

Auch unser Gleim hat lateinische Verse gemacht; wenigstens ist von lateinischen Liedern Gleims in einem Briefe Sulzers an Ramler vom 15. August 1749 die Rede.

Betrachten wir die vorliegende Ramlersche Übersetzung Gleimscher Lieder näher, so werden wir freilich das angebliche Bemühen des gelehrten Professors Baumgarten, ihre Veröffentlichung zu hintertreiben.

---

[1]) Vgl. Gleim an Uz—Halberstadt, den 10. November 1780.

[2]) Fischer redigierte unter anderem von 1785—1800 die unter verschiedenen Titeln erschienenen Halberstädter gemeinnützigen Blätter. Vgl. über ihn die „Allgem. Deutsche Biographie“. VII. Bd. Leipzig 1878, S. 68/69.

[3]) Joannis Gleimii carmina latina. E Bibliotheca Stephanei seorsim edita. Halberstadii 1784. 31 pag., kl. 8°. — Das Versmass der Gedichte ist meist das elegische; doch finden sich auch reine Hexameter, ferner je einmal das sapphische Metrum und ein jambisches, in welchem Trimeter und Dimeter abwechseln. — Über den Schlesier Martin Gosky vgl. Christian Gottl. Jöcher, Allgemeines Gelehrten-Lexikon. II. Teil. Leipzig 1750, S. 1081.

verstehen, da die in diesen lateinischen Versen herrschende Metrik vollständig modern und unrömisch ist. Wir haben es hier mit Accent-Versen, sogenannten politischen Versen zu tun, die ohne Rücksicht auf die Quantität gebildet sind, nach einem Prinzipe also, das in die lateinische Sprache zur Zeit der ältesten christlichen Dichter, in die griechische aber während der byzantinischen Periode eindrang. Längst hat man die Wichtigkeit dieser sogenannten metrischen „Verwilderung" für die Weiterentwickelung der Lyrik, der geistlichen wie der weltlichen, erkannt, und zwar nicht bloss in den beiden klassischen Sprachen, sondern auch in der deutschen. Wurde ja doch durch dieses Aufgeben der alten Betonungsart aus dem „Sagen" ein „Singen".[1])

Lateinische Dichtungen in dieser Manier sind in Deutschland nicht nur von geistlichen Liederdichtern, sondern auch mehrfach von Gelehrten verfasst worden, und zwar häufig in der Absicht, dass schon äusserlich durch das Abweichen von der hergebrachten Form der satirische oder polemische Inhalt angedeutet werde. Dafür sei nur auf die in der Reformationszeit entstandenen Gedichte hingewiesen, wie sich deren zwei in einem Sammelbande[2]) der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorfinden. Das eine, welches Luthers Bildnis auf der Rückseite des Titelblattes aufweist, ist überschrieben:

Querula De | Fide | Erga Deum | Et Homines In Mundo | fere extincta: ante hoc nostrum seculum nuper reperta 1598. (s. l.) Der Text beginnt mit folgenden flotten Versen:

Uti fratres Serui Dei
Non vos turbent Rythmi mei
Sed audite propter Deum
Flebilem sermonem meum.
Mundum dolens circumiui,
Fidem undique quæsini,
Ubicunque; Fidem quaerò
Vel in plebe, vel in Clero,
Vel in claustro, vel in Foro,
Ubi fides sit ignoro. — — —

Ganz in denselben trochäischen Dimetern, nur mit Weglassung des Reimes, ist eine Anzahl der Ramlerschen Übersetzungen von Gleims

[1]) Vgl. August Reissmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Kassel 1861, S. 3.

[2]) Carmina latina saec. XVI. XVII. Xc. 500. 4°. litt. lat. rec. I, p. 15. Das zweite, wohl auf katholischer Seite entstandene Gedicht heisst: Colloquium Trium Principum Wormatiae habitum, de moderno rerum statu. — Indessen ist bei diesem das Versmass, trotz aller Gleichheit des Prinzipes, ein anderes.

„Scherzhaften Liedern“ abgefasst. Gewiss ist eine solche lateinische Dichtung nicht „klassisch“. Daraus aber mit Schüddekopf die Folgerung zu ziehen, dass diese Unterdrückung eine berechtigte gewesen, — das scheint doch zu hart geurteilt in unserem „alexandrinischen“ Zeitalter, welches auch für die minderwertigen Litteratur-Produkte selbst einer vorklassischen Periode liebevolles Verständnis an den Tag legt.

Offen gestehen wir, dass die Bekanntschaft mit diesen lateinischen Poesien und besonders ihre Vergleichung mit den Gleimschen Originalen uns viel Freude bereitet hat, und wir zweifeln nicht, dass auch andere Litteraturfreunde mit uns in dieser Jugendarbeit Ramlers, trotz der darin vorhandenen und nicht wegzuleugnenden metrischen und grammatischen Freiheiten, genug des Anmutigen und Schätzbaren finden werden. Denn allerdings muss der Leser auf den Genuss goldener Latinität verzichten. —

Der Gang der Untersuchung bringt es mit sich, dass hier einige philologische Einzelheiten besprochen werden, für die von vornherein um Entschuldigung gebeten wird.

Der Vokabelschatz ist kein einheitlicher: vulgärlateinische Ausdrücke [laetabundus, clanculum, lacertuli (?), conspurcare] wechseln ab mit poetischen Wendungen, die dem Katull und den Dichtern der Augusteischen Zeit entnommen sind. Hier sind besonders Tibull, Properz und Ovid zu nennen. Das sagt Ramler ausdrücklich in einem Briefe an Gleim — den 20. Juli 1745 —: „Ich habe jetzt die 3 Kirchenväter, den Katull, Tibull und Properz, tres in uno, bei Schützen gekauft, damit ich ein loser und schalkhafter Lateiner werden möchte.“ Ferner: „So oft ich nur den Naso lese, kommen Stellen darinnen vor, die die alten Stellen in der lateinischen Übersetzung verdrängen und also werde ich noch eine Weile anhalten, ehe ich das Manuscript weggebe.“ — Seltsamerweise kommen nur wenig Anklänge an Ramlers späteren Lieblingsdichter Horaz vor. Zu diesen gehört die in den „Meditationes mortis“ sich findende Phrase: Depromam vina cellis, welche aus der bekannten Stelle Hor. c. I, 37, 5—6 stammt: depromere Caecubum cellis avitis. Eine horazische Reminiscenz ist auch das Wort Noctiluca für „Mond“ in der „Iris“:

Iris subito evanescet
Iridi genarum cedens
Uti soli noctiluca.

Vgl. Hor. c. IV, 6, 38: rite crescentem face Noctilucam. — Ferner bieten horazische Anklänge die folgenden drei Wendungen aus dem ersten Gedichte „Anacreon“:

uxorius in horto, ein etwas kühner Ausdruck, zu dem Hor. c. I, 2, 19 — uxorius amnis — vorgeschwebt haben mag, den Ramler aber durch eine spätere Verbesserung[1]) zu beseitigen bemüht war; —

beatum vulgus spernens, womit Hor. c. II, 16, 39—40: malignum spernere volgus — verglichen werden kann, und

bibendi rex sortitus, eine Phrase, welche wohl der horazischen nec regna vini sortiere talis — c. I, 4, 18 — nachgebildet ist. Wenn Schüddekopf[2]) gerade diese Ramlersche Übersetzung als Beispiel eines „Schnitzers“ anführt, so lässt sich dagegen einwenden, dass man ein passives sortior allenfalls gelten lassen könnte, da das Aktivum sortio nichts Unerhörtes in der lateinischen Litteratur ist. Georges[3]) giebt hierfür folgende Stellen an: Plaut. Cas. 2, 6, 43 (286) und 61 (304); Varro b. Non., 471, 4; Ene. tr. 153 (112). Ramler aber hat nachweisbar diese Stellen gekannt; denn er sagt mit Bezug auf obige Form — An Gleim, den 20. Juli 1745 —: „Sortitus ist sehr kühn, weil es hier von sortio herkommt und nicht von sortior; da jenes doch nur bei dem Ennio, Plauto und geringeren Auctoribus vorkommt, weswegen es auch noch allein zu pardonniren wäre.“ — Auch mit seinem zweiten Beispiele für die Inkorrektheit der vorliegenden lateinischen Verse hat der genannte Forscher kein besonderes Glück: die Wendung frontem recinctus rosis könnte bei der doppelten Bedeutung, welche die Vorsilbe re- den mit ihr zusammengesetzten Verben verleiht, auch wohl „die Stirn mit Rosen umkränzt“ bedeuten. Man denke nur an religare (Hor. c. I, 32, 7) das Lessing im „Vade Mecum für Herrn Sam. Gotth. Lange“ mit losbinden übersetzen wollte, das aber an genannter Stelle mit anbinden wiederzugeben ist. Zudem ist — nach Georges — für recingere die Bedeutung „wieder gürten“ wenigstens durch eine Stelle im Ammian verbürgt. Indessen hat Ramler später gefühlt, dass es hier vom gewöhnlichen Sprachgebrauche abgewichen war, und hat deshalb nachträglich die Änderung praecinctus vorgeschlagen. Wegen der Form recinctus entschuldigt er sich damit, dass er sich „zwischen den beiden horazischen

[1]) Vgl. die Anmerkung zu der betreffenden Stelle des Textes.

[2]) Schüddekopf, Ramler, S. 10, Anm.

[3]) Karl Ernst Georges, Lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 7. Aufl. II. Bd. Leipzig 1880. s. v. sortio.

Ausdrücken viridi cingens tempora pampieo und redimitus caput floribus (?) confundirt"[1]) habe.

Endlich sind dem Horaz die Worte, welche in Gleims „Atheus" stehen: Illi robur circa pectus entlehnt, c. I, 3, 9—10:

Illi robur et aes triplex
Circa pectus erat.

An Katull (7, 1) und Martial (2, 23, 4) erinnert im „Intercessor" die Bezeichnung für „Küsse" — basiationes, während zur Übersetzung von „Brünette" die beiden bei Ovid für „dunkelfarbig" vorkommenden Ausdrücke fusca und pulla[2]) angewendet werden, — letzterer aber mit Unrecht, da für die Benennung dunkler Hautfarbe im klassischen Latein nur fuscus gebräuchlich ist. Im „Intercessor" übersetzt Ramler: „mit der artigsten Brunette" — lepidissima cum pulla; das Gedicht „In alaudam nigram" hat: Electissima pullarum — „Unvergleichliche Brunette". Dagegen findet sich in den „Ad Hyemem" überschriebenen Versen die Wendung: circa pectus fuscae Doridis — „auf dem Busen meiner braunen Doris".

In lexikalischer Beziehung ist auch anstössig ovile („Ad Hyemem") für Pelzwerk; das Wort heisst nur „Schafstall" (ovile, scil. stabulum), während „Schafpelz" pellis ovilla oder allenfalls mit Ellipse ovilla heissen müsste. — Sodann steckt in den Worten des Gedichtes „In alaudam nigram": Laevum nigricata rostrum — „mit dem glänzend schwarzen Schnabel" ein Fehler. Laevum = „links" hat hier keinen Sinn und ist offenbar mit leve = „glänzend" verwechselt worden. —

Als seltene Vokabeln sind zu nennen: membranas ingeminare „die Trommel rühren" und traha „Schlitten", — beides im „Amor milites conducens". Syntaktische Eigentümlichkeiten, wenn man von solchen an dieser Stelle sprechen darf, sind die Anwendung des Infinit. Perf. Act. für den Infinit. Praes. Act.[3]) und die nach der Grammatik unstatthafte Vertauschung von eius, beziehungsweise

[1]) Brief an Gleim vom 20. Juli 1745. — Bezüglich der zweiten Phrase irrt Ramler, indem er sie dem Horaz zuschreibt. Er dachte vielleicht an einen Ausdruck wie den Tibulls (III, 4, 23): redimitus tempora lauro.

[2]) Ov. Art. amat. III, 189 u. 191:
Pulla decent niveas — alba decent fuscas.

[3]) „Intercessor": negabat reddidisse.
„Incitamentum": quod sic nefas dictitasse.
„ si possem depinxisse,
„Ad parentes": Ipsos elegisse sibi | et vos annuisse fas est.

eorum, mit suus.[1]) Fehlerhaft ist ferner der Nominativus beim Infinitivus im folgenden Falle („Eruditus“):

An a criticis condiscam
Reprehendens obtrectare? —

Ein seltsamer sachlicher Irrtum ist bei der Übersetzung des Flussnamens „Spree“ vorgekommen.

„Siehst du nicht? die Spree wird dunkel“

heisst es in dem „Auf den Tod einer Nachtigall“ überschriebenen Klagegedichte. Diese Verse überträgt Ramler wie folgt:

Vides ut nigrescat Sueuus.

Woher hat der Übersetzer diese ganz eigentümliche Bezeichnung des Flusses? — In dem von Ramler gedichteten musikalischen Vorspiele „Das Opfer der Nymphen“[2]) kommt neben den Flussnamen Pregolla, Viadrina, Wissula auch die richtig gebildete Form Sprea vor. Allenfalls hätte auch Sprewa oder Sprevia[3]) gesagt werden können; — aber Sueuus? — Das Rätsel löst sich bei einem Blick in den Atlas antiquus. Danach waren die alten Bewohner des nordöstlichen Deutschland die Suevi, und der jugendliche Übersetzer bezog diese Bezeichnung irrtümlich auf den Fluss.

Aber so hätten die Verächter dieser Arbeit doch wohl recht? — Mit Verlaub, nein! Diesen und anderen Fehlern steht doch manches Gelungene und Ansprechende gegenüber. Der Kenner möge nach dem Gesamteindruck urteilen; hier sei nur hingewiesen auf die hübsche Wiedergabe nachstehender Phrasen:

Zeitungsschreiber („Der Gelehrte“).	novas res scribentes („Eruditus“).
Prozesse von verlohrnen Liebesbriefen („An die Eltern“).	lites de tabellis perditis amorum („Ad parentes“).
Opernsängerinnen („Auf den Tod einer Nachtigall“).	Cantrices scenae („In mortem lusciniae“).
Schlage stärker als die Abendglocke. (Ebenda.)	quassa . . aere vesperi clangente magis (Ibidem).
Seine letzten frohen Töne Hätt' ich, so wie sie erschallen, Schnell auf Noten setzen wollen. (Ebenda.)	Summos ego cantus suos Ut personuree laeti Modis musicis aptassem. (Ibidem.)
Opernhaus („Amor ein Werber“).	Aedes sacra musis (Amor milites conducens).
Lasst mich laufen! („Amor auf der Jagd“.)	curram, curram (Amor in venatione).

[1]) „Intercessor“: suus ut membrorum decor suaderet.
„ bracchiis voluti suis . . . . somniamus.
„Fuga“: Suos id conspurcat fratres.
„Ad parentes“: Suus ipse natus fui.
„Atheus“: Summos ego cantus suos . . . . aptassem.

[2]) K. W. Ramler, Poetische Werke. II. Berlin 1801. S. 56 65.

[3]) H. A. Daniel, Handbuch der Geographie. III[5]. S. 485.

Es lag nicht in der Bestimmung dieser Einleitung, die Übersetzerarbeit Ramlers und seines Genossen mit philologischer Genauigkeit zu kritisieren, es sollte nur an einer Auswahl von Stellen gezeigt werden, dass wir es mit einem zwar weder ausgereiften, noch klassischen, aber doch mit einem eigenartigen und anziehenden Versuche zu tun haben, aus dem wir bereits die sich entwickelnde Sondernatur Ramlers, welche am Kleinen und Feinen ihre Freude findet, erkennen. Zugleich giebt uns diese Übersetzung einen Beitrag zur Beurteilung der durchschnittlichen Fertigkeit, welche die deutschen Studenten um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Gebrauche der lateinischen Sprache besassen.

Übrigens hörten Ramlers poetische Versuche in lateinischer Sprache bald auf. Die letzte Spur davon zeigt sich in einem Briefe an Gleim vom 9. Dezember 1758. In diesem gesteht er, dass er noch bisweilen eine kleine Anwandlung bekommen, Stücke, die ihm gefielen, ins Lateinische zu übersetzen, und dass er es mit dem schönen Logauschen Epigramm „Der May“ so gemacht habe. Diese wirklich gelungene Übertragung Ramlers möge hier mit dem Originale folgen:

Dieser Monat ist ein Kuss, den der Himmel giebt der Erde,
Dass sie jetzo seine Braut, künftig eine Mutter werde.

Majus basiolum est, quo terram basiat aether,
Ut modo nupta velit, mox velit esse parens.

Meseritz.

[Gleim] Versuch in Scherzhaften Liedern.
Nos haec nouimus esse nihil.[1]
[Martialis.]

Berlin (o. J.)	Anacreon.
Anakreon, mein Lehrer,	Anacreon me docens
Singt nur von Wein und Liebe;	Vinum et amorem canit:
Er salbt den Bart mit Salben,	Vnguentis vnctus barbam,
Und singt von Wein und Liebe;	Vinum et amorem canit;

[1]) Der Abdruck des deutschen Textes ist nötig, weil die Sammlung von Gleims Werken einen wesentlich andern Wortlaut aufweist als die von Ramler zu Grunde gelegte erste Sammlung. Auch geht damit endlich in Erfüllung, was Ramler im Mai 1748 an Gleim schrieb: „Es wäre zu wünschen, dass wir in einer Schrift unsere Coexistenz der Welt versicherten.“

Er krönt sein Haupt mit Rosen,
Und singt von Wein und Liebe;
Er paaret sich im Garten,
Und singt von Wein und Liebe;
Er wird beim Trunk ein König,
Und singt von Wein und Liebe;
Er spielt mit seinen Göttern,
Er lacht mit seinen Freunden,
Vertreibt sich Gram und Sorgen,
Verschmäht den reichen Pöbel,
Verwirft das Lob der Helden,
Und singt von Wein und Liebe;
Soll denn sein treuer Schüler
Von Hass und Wasser singen?

Frontem recinctus rosis,[1])
Vinum et amorem canit;
Bibendi rex sortitus,[2])
Vinum et amorem canit:
Vxorius in horto,[3])
Vinum et amorem canit.
Cum Diis ludum ludens,[4])
Et cum conuiuis ridens,[5])
Curas metusque pellens,
Beatum volgus spernens,[6])
Heroum laudes linquens,
Vinum et amorem canit.
An odium vel aquam
Fidelis canet discens?

Der Rechenschüler.

Mein Vater lehrt mich rechnen,
Er zählet Pfund und Taler;
Ich aber zäle Mädchens.
Er sagt: Es sollen zwanzig,
Sich in zweitausend teilen,
Gieb iedem seine Winspel;
Ich aber teile Mädchens
Und gebe iedem hundert.
Ein Centner gilt zwei Gulden,
Er frägt: Was gelten zwanzig?
Und meinet immer Centner;
Ich aber meine Mädchens.
Er frägt mich: Wenn du zwanzig
Mit Zwanzigen vermehrest
Wieviel beträgt die Summe?
Und wenn er mich so fräget,
So denk ich ans Vermehren
Der Schwestern und der Brüder
Und lache, wenn ich rechne.

Puer Arithmeticam discens.

Me computare pater
Docet, si libras ille
Et numerat monetas;
Mox numero puellas.
Si dicit: In bis mille
Viginti diuidantur,
Medimnos da cuique,
Mox divido puellas
Et centum do cuique:
Si pondus decem valet
Denaria, quid ergo
Viginti valent, quaerit?
Et pondera usque putat,
Puellas ipse puto.
Si cum viginti porro
Multiplicas viginti,
Quantum fert summa, rogat?
Et quando sic me rogat,
Multiplicationem
Sororum et fratrum aduerto,
Subridens computando.

---

[1]) Frontem praecinctus rosis.
[2]) Bibendi rex creatus.
[3]) Congrediens in horto.
[4]) Cum diis ludibundus.
[5]) Sodales inter gaudens.
[6]) Beatum vulgus arcens.
[Ramlers eigene Verbesserungen, mitgeteilt im Briefe an Gleim d. 20. Juli 1745.]

Todes-Gedanken.

Ich bin noch nicht gestorben,
Und wenn ich einmal sterbe,
Denn will man mich begraben,
Und denn soll ich vermodern,
Und nicht noch einmal tanzen.
Jetzt, da ich noch nicht modre,
Muss ich noch Rosen pflükken,
Weil ich den Duft noch rieche;
Jetzt, da ich noch nicht modre,
Muss ich noch Mädchens küssen,
Weil ich den Kuss noch fühle,
Jetzt, da ich noch nicht modre,
Muss ich den Wein verbrauchen,
Werd ich im Grab auch dursten?

Meditationes mortis.

Ex vita nondum cessi,
Et quando ex vita cedo,
Me tumulare volunt,
Tunc sum futurus putris,
Nec saltaturus unquam.
Jam putris nondum factus,
Recentes carpam rosas,
Fragrantiam sentiscens;
Jam putris nondum factus.
Puellas basiabo,
Et basium sentiscens;
Jam putris nondum factus
Depromam vina cellis.
Num sitis est sepulto?

Der Vermittler.

In dem Garten, den ich liebe,
Wollt ich mitten unter Rosen,
Mit der artigsten Brunette
Frohe Gartenspiele spielen.
Schatten, West und Nachtigallen,
Pries ich ihr als Spielgesellen;
Aber die vergnügte Schöne
Liess sich nicht zum Spiele reitzen;
Ob sie gleich, die Lust zum Spielen,
Nicht genug verbergen konnte.
Neue Gründe, neue Bitten,
Schafften endlich Ja und Willen
Dass ich mir mit Rosenknospen
Ihren Kuss erwerben sollte,
Wenn ich sie damit, von weiten,
In der Laube treffen könnte.
Niemals hab ich mehr gezielet,
Als ich mit den Knospen zielte;
Niemals traf mein Bogen besser.
Aber Doris, die Geliebte
Weigerte den Preis der Wette
Dem Gewinner abzuliefern,
Und versprach bei iedem Treffer
Alle Schulden auszulöschen,
Wenn noch eine Knospe träfe.
Als nun eine unter dreien
Treffen oder fehlen sollte,
Traf sie plötzlich an den Busen
Eine schöne Rosenknospe.

Intercessor.

In dilecto nuper horto,
Multum volui sub rosa,
Lepidissima cum pulla
Ludere lusus hortenses.
Umbras, auras, philomelas,
Ludi comites laudaui;
Verum laetae bella mentis
Non ad lusum mouebatur;
Licet voluptatem lusus
Premere non satis norit.
Noua dicta, nouae preces,
Tandem tulerant consensum,
Ut rosarum mihi nodis
Basium mererem suum,
Procul ipsam quando possem
In ombraculo ferire.
Nunquam cautius direxi,
Quam tunc nodos dirigebam,
Arcus nunquam magis iuuit.
Sed amata multum Doris
Pacti pretium negabat
Paciscenti reddidisse,
Et promisit ictu quovis
Nomina delere cuncta,
Nodo forsitan percussa.
Cum de tribus onus ergo
Falleret percuteretve,
Pectus subito percussit
Gravior rosarum nodus.

Augenblicks, indem sies fühlte,
Oeffnete die Rosenknospe
Das Behältniss der Gerüche,
Und, ihr Schönen, welch ein Wunder!
Amor kam heraus gesprungen.
Kleine, Anmuts volle Lokken
Fielen von der zarten Scheitel,
Von den Küssenswerten Lippen
Treufelten die Küsse sichtbar,
Und ein Trupp verliebter Geister
Und ein Schwarm vergnügter Silfen
War geschäftig sie zu sammeln.
Mit vergnügten Wollustminen
Lächelte der Götterknabe.
Schwebend flog er, wie ein Engel
Zwischen mir und meiner Schönen,
Welche voller Furcht und Schrecken
Hurtig aus der Laube flohe.
Aber Amor rief so freundlich:
Kleines Närrchen, bist du blöde?
Bleib nur hier, sonst schiesst mein Bogen
Und du wirst ihm nicht entrinnen.
Als er eben schiessen wollte,
Gieng sie wieder nach der Laube,
Wo sich Amor ihren Augen,
Ohne Kleid und Hemde zeigte.
Hurtig wandte sie die Augen
Nach der Gärtnerin im Garten;
Wie sie schamhaft kluge Schönen
In Gesellschaft wehrter Freunde,
Von geschnitzten Liebesgöttern
Lieber nach Citheren wenden.
Aber Amor flog ihr näher,
Und befahl mir, dass sies hörte:
Liebling pflükke Rosenknospen,
Ich will sehn, ob deine Knospen,
So, wie meine Pfeile, treffen.
Ich gehorchte dem Befehle;
Als ich aber unterwegens
Die gepflückten Rosenknospen
In die Tasche stekken wollte:
Fand ich, Freunde, glaubt dem Finder!
Bessre Knospen in der Tasche.
Diese nahm ich, statt der andern,
Und indem mich Amor winkte
Und indem sie Amor küsste,

In momento, dum sentiret,
Rosae nodus relaxabat
Omnes narium recessus,
Et, o bellae, mirum quantum!
Amor exilivit inde.
Parvuli comarum gyri
Vertice fluebant laevo,
Deque basiandis labris
Basia stillabant vera:
Amorumque plena turba
Sylphorumque laetum examen
Collectare circumcurrit.
Grato voluptatis risu
Risit puer ille divûm.
Uti genius pependit
Inter me bellamque meam,
Quae timore conturbata
Ex ombraculo festinat.
Amor adpellavit dulce:
Stulta animula, quid times?
Huc ades! aut petet arcus,
Nec effugies sagittam.
Petere cum vellet, ipsa
Ad ombraculum pergebat,
Ubi vultibus se suis,
Sine veste indusioque
Sistit Amor; illa vultus
Ad cultricem vertit horti;
Bellae sicut caute castae,
Inter comites amicos,
Ab Amoribus exsculptis,
Versus Cythaream vertunt.
Verum prope volat Àmor,
Mihi iubens, quod audivit,
Sodes, carpe rosae nodos,
An et tui tangant nodi
Ut sagittae meae visam.
Auscultabar ipse iusso;
Sed in via dum decerptos
Rosae nodos in crumenam
Abditurus eram. inveni,
Credite inventori, amici.
Meliores in crumena.
Hos prae reliquis prehensi.
Et dum mî nutabat Amor,
Illam basiabat Amor,

Liess ich schnell die Knospe fliegen.
Kaum war sie der Hand entflohen,
Als mich schon der Wurf gereute;
Denn sie sank in Amors Arme
Und ich dachte meine Knospe
Hatte sie so stark getroffen
Dass sie hurtig sterben würde.
Denn sie seufzte: Welche Wunde!
Seht nur her! ich bin verwundet!
Aber Amor lachte fröhlich,
Und besichtigte die Wunde,
Und wies mit dem kleinen Finger,
Pfeil und Knospe an den Busen.
Siehst du, sprach er, deine Knospe
Musste diesen Pfeil verwahren,
Denn du soltest diese Lose,
Die mich oft, wie dich, verspottet,
Vor die Spötterei bestrafen.
Lass sie noch ein bisgen quälen,
Und denn nimm den Liebesbalsam,
Das Geschenk von meiner Mutter,
Und bestreich damit die Wunde.
Küsse sie, nun wird sie küssen,
Lass dir den Gewinst bezalen,
Und bezale du sie wieder,
Wenn sie dich in Zukunft mahnet;
Denn, mein Freund, so und nicht anders
Hab ich dich und sie vermittelt.
O wie oft, wie sanft, wie zärtlich
Küsste mich die liebe Schöne,
Als sie Amors Vorwurf hörte.
Reuerfüllte Freudentränen
Flossen von den schönen Wangen.
Amor liess sie von den Silfen,
Die wie Sonnenstäubchen schwärmten,
In ihr Kussgefässe sammeln,
Wo sie, wie mir Amor sagte,
Seine Küsse feuchten sollten,
Dass sie frisch und reitzend blieben,
Bis er zu der schönen Mutter
Wieder in den Himmel käme.
Wie vertraut, wie froh, wie freundlich
Sprach mit uns der Gott der Liebe!
Könnt ihn doch mein Pinsel malen,
Dass ihn alle Schönen sähen,
Dass die Anmut seiner Glieder,

Subito dimisi nodum.
Vix dimissus erat manu
Cum me iactus poeniteret;
Nam resolvebatur statim
In lacertulos Amoris,
Credidique meo nodo
Adeo percussam, morte
Ut obiret repentina.
Nam gemebat: Quale vulnus!
Huc adverte vulneratam!
Amor autem risit amans,
Atque visitavit vulnus
Minimoque resignavit
Nodos et sagittam ad pectus.
Ecce nodus, inquit, tuus
Hanc sagittam recondebat;
Namque hanc decuit protervam
Quae nos ambo saepe lusit
Castigare propter lusus.
Paullum sine crucietur,
Balsamum dein amoris,
Matris meae munus prome,
Illineque vulnus isto.
Basia, iam basiabit,
Fac ut pretium rependat,
Tu similia repende,
Si te poscat aliquando.
Si, amice, neque secus
Intercessi teque illamque.
Heu quam saepe, lene, blanda,
Dulcis bella basiabat,
Audiens sermonem Amoris!
Lacrimae laetum dolentes
Genis defluxere pulchris.
Amor Sylphos, qui ruebant
Instar atomorum solis,
Suis exceptare iussit
Basiationum vasis,
Ubi, quod dicebat Amor,
Basia irrorarent sua,
Ut recentia manerent,
Donec ad venustam matrem
In olympum rediisset.
Quam nos laete, grate, amice
Amor Deus est affatus!
O si penicillo meo

Ob sie gleich nicht männlich stehen,
Dennoch sie zum Kusse reitzte!
Könnt ich doch die kleinen Geister
Die auf Pfeil und Bogen lachten,
Die um Kinn und Wangen schwärmten,
Mit der Göttersprache malen!
Könnt ich doch den blöden Schönen
Die Erscheinung sichtbar machen!
Doch sie werden dem Erzählen,
Meiner lieben Doris glauben,
Denn man weiss sie kann nicht lügen.
Ja, sie werden alles glauben,
Wenn sie künftig sehen werden
Dass die Rosen nie verwelkken,
Die auf ihren Busen blühen.
Doris soll zwar viel erzälen,
Aber das, was ich verschweige,
Welche seltne Heimlichkeiten,
Hat uns Amor nicht entdekket,
Eh er schnell vor unsern Augen,
Wieder in die Knospe flohe,
Oder in den Götterhimmel.
Drei Minuten nach dem Wunder
Blühten beide Wunder Rosen
In der schönsten Rosenblüte
Auf den Busen meiner Doris.
Brüder, wollt ihr es nicht glauben?
Geht nur hin und seht die Rosen.

Illum possem depixisse,
Omnes illum ut spectent bellae,
Suus ut membrorum decor,
Licet non virilis, tamen
Ipsis basia suaderet!
O si genios ridentes
Arcum super sagittamque,
Vagos mentum circa et genas,
Pingerem divorum lingua,
Rauidisque darem bellis
Visionem pervisendam!
Sed habebunt tamen fidem
Bonae Doridi narranti,
Nam mentiri nequit Doris.
Quin habebunt cunctis fidem,
Quando nunquam marcescentes
Pectoris spectabunt rosas.
Doris plurima narrabit,
Sed quae taceo, tacebit.
Heu quas non secretiores
Amor nobis res detexit,
Prius quam ante ocellos nostros,
Fugeret in nodum velox,
Aut divorum in caelum. Tria
Post prqdigium momenta
Binae floruere rosae
Optimo rosarum flore
Doridis ad pectus meae.
Nonne fidem habetis, fratres?
Adite, spectatum rosas!

Die Schule.

Kinder! habt nur Lust zu lernen;
Seht! es fehlt euch nicht an Lehrern.
Feuer, Wasser, Luft und Erde,
Was ihr seht, und hört, und fühlet
Alles kann euch unterrichten.
Habt nur erst den schönen Willen
Allem etwas abzulernen.
Lernet denn und werdet klüger,
Lernt vom Löwen tapfer streiten;
Hurtig lernt vom Adler fliegen;
Lernt vom Nautul künstlich schiffen;
Lernt vom Biber sicher bauen;

Schola.

Nati! discite lubentes,
Non doctores desunt vobis.
Ignis, aer, aqua, terra,
Quae videntur, audiuntur
Et percipiuntur tactu
Cuncta vos docere possunt;
Sed de cunctis addiscendi
Ne praeclarus ardor desit!
Discite proficiteque:
Praelium leonis audax,
Nisus aquilae sublimes,
Artem nautici[1]) navalem,

[1]) nautili?

Lernt von Bienen Süssigkeiten,
Und von Spinnen feine Faden.
Lernt auch etwas vom Kaninchen!
Aber eh ihr etwas lernet,
Lernt von mir und meiner Schöne,
Gut zu spielen, gut zu küssen:
Seht nur her! wir halten Schule.

Fibri fabricam munitam,
Dulces apium labores,
Tela araneae diducta,
Et cuniculi nonnulla!
Sed ante omnes disciplinas
Meas Venerisque meae
Lusiones basiaque.
Vertite huc! habemus scholam.

Das Gelübde.

Wo ich heute oder morgen
Meine Doris wieder finde;
Wo ich etwa dort am Ufer
Ihre Spur und Sie entdekke;
Wo ich sie vielleicht im Schatten
Unter Rosen schlummern sehe;
Wo ich heute oder morgen
Ihren zweiten Kuss empfinde;
Da will ich, vernimms o Liebe!
Da will ich, du sollt es sehen!
Ihr und mir ein Denkmahl stiften.

Votum.

Ubi primo quoque die
Dorida rursus offendam;
Ubi forte iuxta ripam
Gressus detegamque ipsamque;
Ubi in Umbra forte spectem
Inter rosas dormientem;
Ubi primo quoque die
Basium secundum sumam;
Ibi struam, o Amor audi!
Ibi struam, tu videbis,
Mihi et illi monimentum!

An das Frauenzimmer.

Sagt mir doch, geliebte Schönen,
Ist euch Amor denn nicht sichtbar?
Oder sagt ihrs niemand wieder,
Weil er allzu oft erscheint?
O! ihr dürft es nicht verbergen,
Wenn er euch gleich oft erscheinet.
Kann ein Gott auch Schande bringen?
Wenn er euch des Nachts belauschet,
Wenn er euch des Tages lokket:
O! so sagt es, euch zur Ehre,
Freunden oder Gönnern wieder.
Denn wird euch ein ieder loben.
Oder wollt ihrs mir entdekken:
So will ich, ihr sollt es sehen,
Euch einmal den Amor fangen.
Denn könnt ihr mit goldnen Strikken
Ihn an euer Bette binden,
Dass er Wunsch und Klage höre.
Denn könnt ihr ihm alles klagen
Und ihn eher nicht befreien,
Bis er sich mit euch versöhnet,
Bis er alle Kammersorgen
Mit der Kammerlust verwechselt;

Ad sexum muliebrem.

Dicite, dilectae bellae,
Visiturne vobis Amor?
Anne nemini refertis,
Cum visatur nimis saepe?
Non est opus ut celetis,
Quamvis saepius visatur.
Deus an pudori vobis?
Noctu quando vos obreptat,
Diu quando vos inuitat:
Dicite, qui vester honor,
Amatoribus amicis.
Quisque vobis laudi ducet.
Aut si mihi referetis:
Vobis, fidem habete verbis,
Sum capturus hunc Amorem.
Tunc ad torum detinere
Aureis licebit vinclis,
Audiat et vota et questus.
Cuncta queri iam licebit,
Nec dimittere illum prius,
Donec reconciliatus
Curas mutet clandestinas
Clandestina voluptate;

Bis er sich in allen Stükken
Gütig, wie ein Gott, erwiesen.
O! wie werdet ihr die Güte
Des gefangnen Gottes preisen.
Ruft mich nur, wenn er erscheinet,
Denn ich weiss ihn gut zu fangen.

Donec omni parte bonus
Uti Deus se monstravit.
Heu quam bonitatem Dei
Celebrabitis captivi!
Si visatur, me vocate,
Capere nam bene noui.

An die Eltern.

Väter! nöthigt eure Kinder
Nie zum lernen solcher Künste,
Die sie nicht erlernen wollen.
Lasst sie selber was erwählen,
Lobt und billigt ihre Neigung;
Sonst erlebt ihr, wie mein Vater,
Unglück, an den besten Kindern.
Fragt ihm nur, ietzt wird er sagen:
Väter, zwinget keine Kinder.
Ich, sein Sohn, ward auch gezwungen,
Aber hat es was gefruchtet?
Erst sollt ich im schwarzen Kleide
Sorgen vor die Geister lernen,
Weil es meine Mutter wollte;
Doch es rettete mein Vater
Mich von solchen schweren Sorgen;
Und da sollt ich, wieder Willen,
Sorgen vor die Körper lernen;
Aber es erfuhr mein Vater,
Dass ich lieber gar nichts lernte.
Endlich nahm er mich beim Arme,
Führte mich zum Advokaten,
Und ermahnt ihn, dass ichs hörte:
Vetter, lehre diesen rechten,
Halt ihn scharf und gieb ihm Arbeit.
Hurtig gab sie mir der Vetter.
Köpfen, Hangen, Peitschen, Rädern
Sollt ich aus den Blättern lernen.
O! wie hasst ich dieses Handwerk.
O! wie wünscht ich, oft aus Unmuth,
Meinen Lehrer an den Galgen;
Wenn er mich mit Schriften quälte,
Welche Blut und Tod verlangten.
Aber gab er mir Prozesse,
Von verlohrnen Liebesbriefen,
Von willkommnen Nachtgespenstern,
Von ertappten Anverwandten;
Oder sollt ich, statt der Schönen,

Ad parentes.

Patres, ne cogatis natos,
Tales ut addiscant artes,
Quas addiscere detrectant.
Ipsos elegisse sibi
Et vos annuisse fas est.
Alias ut meum patrem
Optima vos necat proles.
Ille iam rogatus dicet:
Patres ne cogatis natos.
Suus ipse natus fui
Sed quid profuit? coactus.
Nigra primum palla curas
Animarum me decebat
Discere, iubente matre;
Sed eripiebat bonus
Grauibus me curis pater;
Discere iam renuentem
Curas corporum decebat:
Sed expertus fuit pater
Sane nihil me discentem.
Tandem manu me trahebat
Ad consultum iuris, illum,
Me praesente, verbis monens:
Hunc, affinis, iura doce,
Coge durum, pensa trade.
Pensa mox affinis dabat.
Enses, cruces, flagra, rotae
Schedis erant ediscenda.
Heu! quam vitae genus odi!
Heu! quam saepe indignans crucem
Praeceptori sum precatus,
Me libellis crucianti
Qui poscebant mortis poenas.
At si lites de tabellis
Perditis amorum dabat,
Aut de spectris non ingratis,
Aut affinibus deprensis;
Aut si bellae verbis esset

Über blöde Männer klagen:
Gleich war Kopf und Feder fleissig;
Und mein Lehrer konnt es merken,
Dass ich nichts erlernen würde,
Als die Händel der Verliebten;
Drum verschaft er mir vom Richter
Lauter Händel der Verliebten.
Jetzo weiss ich sie zu schlichten,
Drum empfehl ich mich den Schönen,
Die mich etwa brauchen möchten.

Vir imbellis accusandus:
Promta fuit mens et manus;
Et praeceptor advertebat
Me nequicquam disciturum
Praeter caussas amatorum,
Ergo caussas amatorum;
Iudicem pro me poscebat.
Jam diiudicandas scio.
Quare bellis me commendo,
Usu quibus esse possim.

Die Flucht.

Brüder! seht doch durch die Gläser.
Seht doch welche Menschenköpfe!
Stehn doch Köpfe von den Thieren
Auf den Hälsen schöner Männer!
Jener da weist uns die Zähne.
Welcher Hund kan wol so bellen?
Welcher Hund ist ihm wol ähnlich?
Dort im Winkel grunzt sein Bruder.
Hört! nun fängt er an zu lästern;
Denn er lästert auch im Beten.
Welche schwarze Lästerworte
Fliegen von den frommen Lippen.
Brüder, seht! die frommen Lippen
Sind so schwarz, wie Priesterrökke.
Brüder, kommt, wir wollen laufen,
Denn sie speien Hass und Geifer,
Und er trift schon ihre Brüder.
Kommt und lasst die Narren lästern,
Kommt, wir wollen hier nicht trinken.

Fuga.

Fratres! perspectate vitra.
Quales hominum figurae!
Capita proh! bestiarum
Addita sunt virum collis!
Ille monstrat nobis dentes.
Quis molossus ita latrat?
Qui est adeo molossus?
Illic cubans grunnit frater.
Eheu! male nobis dicit,
Male dicit inter preces.
Heu! quae nigra maledicta
Piis delabuntur labris.
Labra, fratres, pia pallae
Sunt ut sacerdotum, nigra.
Fugiamus dehinc fratres.
Pus eructant et venenum,
Suos id conspurcat fratres
Ferte, maledicant stulti,
Ferte pedem, hic non bibamus.

An den Winter.

Winter mit dem grauen Barte,
Mit den angefrornen Lokken,
Wilst du denn nicht einmal lachen?
Sind die Lippen zugefroren?
Komm herein, was stehst du draussen?
Komm herein, du sollst schon thauen.
Sieh! wie störrisch sind die Minen.
Bist du denn ein Feind der Freude?
Willst du meine Lust verdammen?
Gut! so will ich dich nicht bitten.
Aber sei nur immer störrisch,
Mache Felder, mache Fluren,

Ad. Hyemem.

Hyems cana senex barba,
Gelascentibus cincinnis,
Nonne semel tu ridebis?
An constrinxit gelu labra?
Intra, quid exspectas foras?
Intra, resoluetur gelu!
Heu! quis horridus adspectus!
An tu gaudiis infestus
Mea gaudia condemnas?
Esto. iam te non rogabo.
Sed sis horridus licebit,
Redde rura, redde prata,

Mache Berg' und Thäler traurig,
Mich sollst du nicht traurig machen.
Tödte diese frische Lilgen,
Tödte diese iunge Rosen,
Auf den iugendlichen Wangen
Tödte sie einmal zum Scherze;
Aber lass mir nur die Rosen
Auf den Wangen, auf den Busen
Meiner braunen Doris blühend:
Denn so soll sie dich beschämen,
Denn soll sie mit einem Kusse
Meinen halberstorbnen Wangen
Alle Rosen wieder geben;
Denn soll sie mit ihren Lippen
Meine Lippen schöner färben.
Alter! willst dus selbst versuchen?
Komm! sie soll dich einmal küssen;
Denn sollst du, wir wollen wetten,
Bald dein Pelzwerk von dir werfen.
Denn sollst du vor Hitze dursten.
Komm! hier ist schon was zu trinken.

Montes tristes, valles tristes,
Me nequicquam tristem reddes.
Neca liliorum flores,
Novas hasce rosas neca,
Genas circa iuveniles,
Neca iamper lusum et iocum.
Verum tamen sine rosae
Circa genas, circa pectus
Fuscae Doridis vigescant:
Tunc tibi inferet pudorem,
Semimortuis tunc genis
Omnes reuocabit rosas
Una basiatione;
Mea tunc colore labra
Suis exaltabit labris.
Vin tu senex experiri?
Veni, basiet te semel.
Jam reiicies ouile,
Jamque sities ardore.
Huc ades! bibendum datur.

Lokkspeise.

Meinem Vater in der Grube
Denk ich noch vor seine Liebe.
Er hat einst durch seine Lehren
Dis mein iunges Herz gebildet;
Er gab mir, durch seine Lehren,
Liebe zu den schönen Künsten,
Und ein Herz voll Lehrbegierde.
Lasst uns doch die Väter loben,
Die uns nicht mit harten Worten,
Die uns mit Vernunft und Schmeicheln
Klug und lehrbegierig machen,
Lasst uns unsre lieben Väter
In der Lehrart übertreffen!
Ja! ich will schon meine Kinder
Stärker zu den Künsten reitzen,
Als mich einst mein Vater reitzte.
Knabe, sprach er: Lerne schreiben,
Denn sonst kannst du bei dem Fürsten
Künftig keine Schätze sammlen.
Hurtig lernt ich alles schreiben.
Denn ich liebte Kunst und Schätze,
Aber, warlich, meine Knaben

Incitamentum.

Apud inferos parenti
Grates ob amorem soluo,
Qui paraeceptis quondam suis
Pectus hoc tenellum finxit
Suisque indidit praeceptis,
Artium bonarum amorem
Pluraque addiscendi mentem.
Agite, laudemus patres,
Qui non duris nos praeceptis
Verum blandis argumentis,
Artis cupidos fecere.
Jam nos quoque tandem nostris
Ignes augeamus natis,
Et in disciplina tandem
Patres superemus nostros.
Ego sane natos meos
Magis incitabo ad artes
Quam me pater incitabat.
Puer! scribere inquit, disce;
Alias tu nequis opes
Apud principem conferre
Scribereque mox discebam

Sollens doch noch schneller lernen,
Denn ich will sie besser reitzen.
Liebste, ia! so will ich sagen,
Liebste Knaben, lernt doch schreiben,
Denn sonst könnt ihr einst im Alter
Keine Liebesbriefe wechseln.
O! wie werden sie denn lernen.
Lerne tanzen, sprach mein Vater,
Denn es macht geschikte Glieder,
Und ich lernte hurtig tanzen;
Aber hätt' er nur gesprochen:
Lieber Sohn! man kann beim Tanzen
Manche schöne Hände drükken
Die sich sonst nicht drükken lassen,
Und man kann im sanften Drükken
Klugen Schönen alles sagen,
Was wir sonst nicht sagen dürfen;
Drum, so rath ich, lerne tanzen:
O! so würd ich jetzt im Tanzen
Dich, o Lani! [2]) übertreffen.
O! wie will ich meine Kinder
Zu den Wissenschaften reitzen!
O! was vor gelehrte Knaben
Werden meine Lehren ziehen.

Rhedos [1]) diligens et opes.
Verum mei sane, nati,
Comprehendent citiores,
Namque magis incitabo.
O dilecti, sic affabor,
Scribere discatis nati
Alias adultis nefas
Litteras amorum dare.
Heu quam seduli tunc discent!
Tu saltare disce, membra
Reddit apta, pater ait:
Saltareque mox discebam.
Verum si dixisset, nate,
In saltando locus datur
Pulchras comprimendi manus,
Quae non semper comprimuntur,
Leniterque comprimendo
Dictitandi catis bellis,
Quod sic nefas dictitasse,
Ergo suadeo qui saltes:
Heu! iam multis te saltando
Superarem Lani modis.
Heu! quam natos incitabo
Ad scientias discendas!
Heu! quos non praecepta mea
Pueros creabunt doctos.

Der Gelehrte.

Soll ich von den Zeitungsschreibern
Meinen Namen schreiben lernen?
Soll ich in dem Sterngewölbe
Neue Welten sichtbar machen?

Eruditus.

An per nouas res scribentes
Scribere condiscam nomen?
An in arcibus stellatis
Novos orbes investigem?

---

[1]) Rhedas?

[2]) Ballettänzer zu Berlin. Über ihn schreibt Ramler an Gleim — Lähne, den 9. Dezbr. 1746 —: „Der Herr Amtmann lacht noch immer über den Lany, der mit Feuer in der Hand getantzt hat. Der böse Mensch wird einmahl beym Teufel mit Schwefelbränden tantzen."

„Wie künstlich Lani springt,
. . . .
Lehrt dich dein Landgut nicht"

heisst es in Gleims „Einladung nach Berlin". (Scherzh. Lieder II, S. 20.)

Soll ich Wolfen[1]) oder Knutzen[2])
Zweifelsknoten lösen helfen?
Soll ich Stoff und Sittenlehren
Vor die Blätterschreiber stehlen?
Soll ich von den Bücherrichtern
Schimpfen oder tadeln lernen?
Soll ich in der Weltgeschichte
Proben tapfrer Narren suchen?
Soll ich meinen Geist befragen:
Was er sei, und wo er wohne?
Soll ich mit den Oberpriestern
Heucheln, oder Ketzer machen?
Soll ich vor den Kupferstecher
Mein gelehrtes Bildnis malen?
Soll ich Blei zu Golde schmelzen?
Soll ich Räthe rathen lehren?
Soll ich Miltons Teufel schelten?
Soll ich Wunderwerke dichten?
Oder soll ich sie erklären?
Nein, dies soll mein Anverwandter.
Er, der Prinz berühmter Narren,
Er, der grundgelehrte Wisser,
Er, der Prüfer der Beweise
Soll sich noch zu Tode grübeln;
Er, der Erbfeind meiner Freude
Soll sich blass und elend lesen.
Und dann will ich ihn befragen:
Macht mich auch mein Mädchen elend?

Gordios an nodos solvam
Wolfioque Knutzioque?
An materias morales
Furta scholiasti tradam?
An a criticis condiscam
Reprehendens obtrectare?
An heroum stulte gesta
Ex memoriis perquiram?
An a mente mea poscam:
Quaenam sit et ubi degat?
An cum summis sacerdotum
Simulem creemue hereses?
An chalcographo eruditum [3])
Faciem depingam meam?
An in aurum vertam plumbum?
An increpitem Miltonis
Satan? An miranda fingam?
Vel enucleem miranda?
Haec cognati mei sunto.
Ille dux stultorum magni
Nominis, profunde sciens,
Perscrutator rationum
Occidat se perscrutando;
Natus hostis gaudiorum
Tabidum se miserumque
Legat. Ipse tunc ex illo
Quaeram: Num me mea quoque
Miserum puella reddit?

An Herrn Gleim.[4])

Nimm mich mit, geliebter Damon,
Nimm mich mit auf deine Fluren.
Lass mich dort den jungen Früling,

Ad Dn. Gleim.

Mecum vade dulcis Damon
Mecum vade ad rura tua:
Ut et veris iuuentutem,

[1]) Der bekannte hallische Professor Christian von Wolf, Begründer der Leibniz-Wolfischen Philosophie.

[2]) Martin Knutz, Professor der Philosophie in Königsberg i. Pr. Sein „Philosophischer Beweiss von der Wahrheit der Christlichen Religion u. s. w. aus ungezweiffelten Gründen der Vernunft nach Mathemathischer Lehr-Art dargethan" erschien 1747 in vierter Auflage. (Königsberg. 8.)

[3]) eruditam?

[4]) Mathias Leberecht Caspar Gleim, jüngster Bruder des Dichters, geb. 1725, gest. 1783 als Königlich Preussischer Oberamtmann zu Berge bei Nauen. „Dieser

Und den Glanz der Morgenröte,
Und die Thäler voll Violen,
Und den Thau auf müden Blumen
Und die frühe Venus sehen.
Schweig! es lispelt schon ein Zefir,
Ein vergnügter Freund des Lenzen.
Sieh! er wälzt sich auf dem Grase,
Und im Wälzen küsst er Blumen,
Und die wankende Narzisse
Wird verliebt und küsst ihn wieder.
Komm, wir wollen ihn erhaschen,
Und es soll sein sanftes Säuseln
Uns bis in den Busch begleiten,
Wo wir seinen Freund, den Früling,
Unter Linden suchen wollen.
Komm, sobald wir ihn gefunden,
Wollen wir in seinen Armen
An dem weichsten Ufer schlummern;
Bis uns ein vergnügtes Mädchen,
Welches unser Schlummer ärgert,
Durch ein Schäferlied erwekket.

Et aurorae iubar spectem,
Violaque plenas valles,
Et fessorum rores florum,
Veneremque matutinam.
Jam quis Zephyrus susurrat,
Veris laetabundus comes!
En! in gramine se volvit!
Volvens osculatur flores;
Illum titubans narcissus
Blande rursus osculatur!
Curre! capiamus illum!
Capti lenis nos susurrus
Intra sylvam comitetur;
Ubi ver, amicum sibi,
Tilias quaeramus inter.
Curre! si repertus fuit,
Brachiis voluti suis,
Molli ripa somniamus;
Donec laeta nos puella,
Indignata somno nostro,
Cantu ciet pastorali.

An die Helden.

Helden! dingt mich nicht zum Dichter.
Meine Laute will nicht schallen,
Wenn ich euch ein Loblied singe.
Immer ist sie widerspenstig,
Immer giebt sie falsche Töne,
Wenn ich euch ein Loblied singe.
Wenn ich von der Liebe singe,
Wenn ich Amors Waffen preise
Oder wenn ich trinkend lalle:
Dann trifft sie die schönsten Töne,
Dann, so geht sie immer richtig.

Ad Heroës.

Ne conducite me heroës
Vatem. Barbiton non sonat
Laudes quando vestras cano.
Semper reluctatur, semper
Barbiton absurde sonat,
Laudes quando vestras cano,
Sed amorem quando cano,
Vel Amoris arma laudo,
Aut balbutio bibendo:
Tunc concinne modulatur
Barbiton, nec errat unquam.

An Herrn Rittmeister Adler.[1])

Mein Wein vertreibt die Grillen,
Mein Schwerdt die blöden Helden,

Ad Dom. Adler, praefectum equitum, qui Husari dicuntur.

Vino propulso curas,
Audaculosque ferro,

Bruder war Gleimen der ähnlichste an Gesicht und Gesinnung — — heiteren Sinnes, jede Lebensfreude befördernd.“ (Körte.)

[1]) Adler, Chr. E. v. Kleists Schulkollege (siehe E. v. Kleists Werke, hrsgb. v. Sauer, III, S. 48), war mit Gleim so befreundet, dass sein Name noch viele Jahre

Mein Lob die lauten Schmeichler,
Mein Tanz die Winternächte,
Mein Spott den Schwarm der Narren,
Mein taubes Ohr die Praler,
Mein Schimpf die falschen Freunde,
Mein Glaub' und meine Lieder
Vertreiben tausend Teufel.
Nur den verschmitzten Amor,
Den Schmeichler, den Tirannen,
Kann kein Gebet, kein Degen,
Kein Spott, kein Schimpf, kein Lachen
Und auch kein Wein verjagen.
Freund! mit dem krummen Schwerdte
Weisst du ihn zu vertreiben?
Kannst du es mit Husaren?

Adulatores laude,
Brumales noctes saltans,
Illusione stultos,
Surdusque gloriosus,
Et infideles diris,
Credensque modulansque
Sexcentos infernales.
Amorem vero catum,
Qui servit adulando,
Non precibus, non ferro,
Non lusu, risu, diris,
Nec bene vino pello.
Amice, ferro adunco
Nostine propulsare?
Per velitesne nosti?

Amor ein Werber.

Amor wirbt, ich seh ihn werben.
Wie geschäftig und wie freundlich
Dringt er sich in alle Haufen.
Doch! er ist nicht iedem sichtbar.
Seht! ietzt geht er mit spatziren,
Seht! ietzt führt er die Geworb'nen
An den Händen treuer Freunde
Unter Weiden oder Linden;
Und, gesichert vor Verrätern,
Schweren sie zu seiner Fahne.
Seht ihn bei den Überläufern,
Seht doch! er bedekkt mit Larven
Wangen, welche leicht erröten
Und entführet sie den Wächtern,
Und verbirgt sie vor Verrätern,
Und begleitet sie zum Tanze,
Und entdekkt sie nur dem Tänzer,
Dem er sie zum Tanze bringet.

Amor milites conducens.

Amor milites conducit.
Heu! quam strenuus, quam ridens,
Omni sese immiscet globo!
Sed non visitur cuique.
En! iam spatiatur iunctim,
En! conductas ducit manu
Comitum fidorum, in umbra
Tiliarum silicumque!
Arbitris remotis illae
Sacramentum dicunt ipsi.
En! ad transfugas pergentem.
En! involvit iam personis
Genas facile rubentes,
Et custodibus subducit,
Proditoribus occultat,
Et ad choros comitatur,
Detegitque saltatori
Cui tradit ad saltandum.

---

nach seinem Tode in den freundschaftlichen Briefen des Halberstädter Mäcens vorkommt. Dieser hochgebildete Mann, dessen Lieblingswissenschaften Mathematik und Musik waren, starb Anfang September 1745 bei Landshut in einem Scharmützel zwischen preussischen Husaren einerseits und Österreichern und Sachsen andererseits. Ihm widmete Kleist eine seiner kunstreichsten Oden in antikisierendem Metrum. (Werke v. Sauer, I, S. 48—50.) Vgl. auch die Anmerkg. z. Kleists Brief an Gleim v. 6. Sept. 1745. (Werke v. Sauer, I, S. 17.)

Graun [1]) und Cato [2]) hilft ihm werben.
Er bestellt in weissen Säälen
Spieler zu den Spielerinnen,
Tänzerinnen zu den Tänzern,
Und Verliebte zu Verliebten;
Und dann wirbt er sich die Besten.
Wenn es ihm an Volke fehlet,
Darf er keine Trommel rühren.
Alle Strassen voller Schlitten,
Alle Sääle voller Larven,
Alle Böden voller Tänze,
Alle Stühle voller Andacht,
Alle Bänke voller Weisen,
Alle Gärten voller Rosen,
Alle Ufer klarer Bäche,
Alle Logen und Parterren
Dienen ihm zu Werbeplätzen.
Seht! dort führt er die Geworb'nen
Durch die Thür des Operhauses;
Sagt mir, konnten einst die Preussen
Ihre Riesen besser werben?

Illum conducentem iuvant
Graunius et Cato ludus.
Atriis in albis iungit
Lusituros, lusituras,
Saltatores, saltatrices,
Amatores, amatrices,
Optimos conducit sibi.
Milites si desunt ipsi,
Non ingeminat membranas.
Omnes plenae trahis viae,
Atria laruatis plena,
Tabulata choris plena,
Plenaque religione
Sapientibusque scamna.
Omnes pleni rosis horti,
Omnes ripae clari fontis,
Omniaque amphitheatra
Conducenti loca pandunt.
En! conductos iam per fores
Aedis ducit sacrae musis;
Dicite: num conduxere
Prussi·melius gigantes?

---

[1]) Karl Heinrich Graun ist 1701 geboren. Er ging 1725 als Tenorist nach Braunschweig und war seit 1735 als Kammersänger bei der Kapelle des Kronprinzen Friedrich von Preussen zu Rheinsberg angestellt. Als Friedrich II. 1740 den Tron bestiegen hatte, ernannte er Graun zum Kapellmeister. In dieser Stellung komponierte Gr. viele italienische Opern und reiste auch selbst nach Italien, um Sänger und Sängerinnen zu engagieren. Er starb 1759. Siehe A. Reissmann, Das deutsche Lied, seine histor. Entwickelung. Cassel 1861, S. 81. Vgl. auch Gleim, Scherzh. Lieder, II, S. 15: Die Tänzerinn.

„Sieh, nun fliegt es aus dem Zirkel,
Sieh! nun dreht sichs wieder langsam,
Als wenn G r a u n an seinen Tönen
Leib und Fuss und Hände zöge."

Ebd. S. 19. (Einladung nach Berlin.)

„Wie froh war Herz und Ohr
Wenn G r a u n sein ganzes Chor
Zum Streite aufgeführt?
Wie wurdest du gerührt?"

[2]) Gottscheds „sterbender Cato", welcher 10 Auflagen erlebte. In diesem Stücke tritt freilich das erotische Element sehr in den Hintergrund. Als No. 7014 befinden sich unter den Büchern der Gleimschen Familienstiftung zu Halberstadt Addisons Cato, A tragedy, London 1730, und die deutsche Übersetzung des Stückes durch Louise Adelgunde Gottsched. Leipzig 1735, beide in einen Band gebunden.

N a c h w o r t: Schon E. C. Homburg hat in seiner „Schimpff- und Ernsthafften Clio" (Hamburg 1642) ein ähnliches Thema behandelt: „Mars Cupido Werber". (Aa 8a, CXI. Sonett.)

Der Atheist.	Atheus.
Allerliebster Gott der Liebe,	O dilecte Deus Amor,
Die dich lieben, liebst du wieder.	Diligis te diligentes.
Ach! willst du mich denn nicht lieben.	Nonne diliges me tandem?
Doris ist noch immer spröde.	Doris usque dura manet.
Spanne doch den Bogen strenger,	Arcum genu magis luna,
Nimm den ärgsten deiner Pfeile,	Telum venenatum prome,
Denn ihr Herz ist hart, wie Marmor.	Illi robur circa pectus.
Mit der Kunst bered'ter Lippen,	Non facundia linguarum,
Mit der Macht vertrauter Schwüre,	Non potenti sacramento,
Mit der Staatslist deiner Lehrer,	Artibusque scholae tuae,
Mit der Würkung meiner Waffen	Fortibusque meis armis,
Werd ich es nicht leicht erobern;	Illam facile expugnabo,
Denn sie ist zu stark bewafnet.	Doris est armata nimis.
Sie versteht die Kunst zu siegen,	Artem didicit vincendi
Trotz dem besten Deiner Krieger.	Optimus ut miles tuus.
Wirst du sie denn überwinden?	Tune vinces illam tandem?
Liebesgott! nur drei Minuten	Tria iam momenta credo
Glaub' ich noch an deine Pfeile;	Tua tela, Deus Amor!
Hast du mir nach drei Minuten	Si post tria tu momenta
Diese Spröde nicht gebändigt:	Non coegeris hanc duram:
O! so will ich in der vierten	Quarto prorsus denegabo
Dich und deine Mutter läugnen.	Esse te matremque tuam.

Mittel die Franzosen zu schlagen.	Medium Gallos vincendi.
Neulich sagt ich meiner Laute:	Plectro nuper meo dixi
Carl[1]) besiegt die Franzen tapfer,	Carolus devincit Gallos,
Willst du ihn denn nicht besingen?	Nonne tu cantabis illum?
Er verdient's, ich will dirs sagen,	Audi me, meretur ille,
Er besiegt, dies musst du wissen,	Scias, ille vincit hostes,
Deutsche Laute, deine Feinde.	Barbite germane, tuos.
Willst du sie nicht auch besiegen?	Nonne tu deuinces quoque?
Lokke sie doch in ein Treffen;	Cieas ad pugnam quaeso;
Ich will singen, du sollst streiten!	Ipse canam, tu pugnabis;
Aber nicht mit starken Waffen,	Sed non armis violentis,
Nicht mit tödlichem Geschosse,	Non letifero tormento,
Nein, mit sanften Liebestönen.	Sed armorum blandis modis.
Lass sie denn so zärtlich klingen,	Fac ut ita dulce sonent,
Lass dich so bezaubernd hören,	Ita modulare potens,
Dass das ganze Heer der Franzen	Ut exercitus Gallorum
Sich den Augenblick verliebe.	Mox amore percellatur.
Denn soll Carl dazwischen kommen,	Carolus tunc intercedat,
Und zum Vorteil seiner Helden	Et heroibus pro suis
Ihnen alle Mädchens rauben,	Rapiat puellas ipsis,

[1]) Herzog Karl von Lothringen.

Und wenn er das beste küsset,
Soll er sie noch spöttisch fragen:
Wie gefällt euch unsre Beute?

Basiansque meliorem,
Illudendo roget hostes:
Praeda nostra nonne placet?

Amor auf der Jagd.

Amor winkt mir, soll ich folgen?
Seht! wie schalkhaft kann er lächeln.
Seht ihn doch! den kleinen Jäger.
Dort im Busche sieht er Mädchens;
Seht! er zeigt sie mit dem Bogen.
Seht! nun schleicht er an der Seite;
Seht ihr nicht? er winkt schon wieder.
Brüder, lasst uns nicht mehr trinken,
Wollt ihr mit? ich muss ihm folgen.
Kommt, er soll die Nimfen schiessen.
Seht! er schiesst schon. Lasst mich laufen!

Amor in venatione.

Amor innuit, num sequar?
En! quam male salsus ridet;
En! puellum venatorem,
Virgines in luco spectat!
En! commonstrat arcu suo!
En! incedit furis passu!
Videtisne? rursus nutat.
Fratres, non bibamus ultra.
Anne mecum? sequar illum.
Huc adeste, Nymphas petat.
En! iam petit. Curram! Curram!

Auf den Tod einer Nachtigall an Herrn Naumann.[1]

Singe! Meister starker Lieder
Singe! Preis der Nachtigallen
Singe! Liebling meines Freundes,
Die gewohnten Abendlieder.
Siehst du nicht? die Spree wird dunkel
Und es dient ihr helles Ufer
Keiner Schönen mehr zum Spiegel;
Dennoch kommen sie gepaaret,
Aus Verlangen Dich zu hören
Oder doch aus Lust zum Schatten.
Siehst du nicht, du Freund des Schattens,
Siehst du nicht die Sonne weichen?
Singe doch! sie geht zur Ruhe,
Singe doch den Stern zu Grabe.
Vogel! nein bei todten Gräbern
Kannst du deine Lieder sparen.
Nein! du bist kein Leichensänger.
Du beschämst mit frohen Tönen
Tausend Opernsängerinnen.
Du besingst nur Scherz und Liebe
Und das Volk im stillen Schatten,
Das vor neue Leichen sorget.

In mortem lusciniae Ad Dn. Naumann.

Cane dulces docta modos,
Cane princeps philomela,
Cane meo choro clara,
Vespertinas cantilenas.
Vides ut nigrescat Sueuus,
Nec iam clara se puellae
Amplius in ripa spectent?
Attamen aduentant iunctae,
Te flagrantes auscultare,
Aut umbrarum amore ducti.
Vides, o umbris amice,
Vides decedentem solem.
Cane, iam dormitum pergit,
Cane, naenias in stellam!
Ales, sine! inter sepulcra
Cantilenis parce tuis,
Non es cantor sepulcralis.
Mille tu cantrices scenae
Laetis modis antecellis,
Jocos canis amoresque,
Et in umbris gentem tutis
Nova funera curantem.

---

[1]) Ein in Berlin wohnender Universitätsfreund Gleims. Über ihn vgl. Schüddekopf, K. W. Ramler.

Soll ich meine Doris holen?
Oder soll mein Freund im Schatten
Eine Schäferinn versönen?
Nachtigall! denn du wirst singen,
Aber wie? du bist so stille.
Schläfst du? oder bist du traurig?
Denn es regt sich ia kein Flügel.
Freund! du bist noch nicht gestorben.
Hüpfe doch so frei, wie gestern.
Sieh! dort geht dein Herr gepaaret,
Sieh doch! welchen Schatz er führet.
Wilt du denn kein Brautlied singen?
Nachtigall! bald werd ich schelten.
Hörst du keine Küsse rauschen?
Siehst du keine Zärtlichkeiten?
Keine Boten süsser Freuden?
Keine Zeichen der Verliebten?
Störe sie mit lauten Tönen
In der Reihe des Vergnügens,
Sage, willt du sie nicht stören?
Schweigst du noch! hör auf zu schweigen.
Schlage, dass sie sich erschrekken,
Stärker, als die Abendglokke.
Hilft kein Bitten? Willt du trotzen?
Vogel! soll ich zornig werden?
Bald wird mich dein Schweigen ärgern.
Warte nur! man soll dich strafen;
Denn dein Herr soll auf mein Bitten
Dich von deiner Gattin trennen.
Höre doch ihr zärtlichs Girren.
Du, der stets die Liebe hörte,
Willt du sie denn ietzt nicht hören?
Doris! komm nur mit der Kerze,
Dass die Dämm'rung sich entferne;
Denn ich muss den Vogel sehen,
Und du sollt ihn zu dir nehmen
Und ihn meinem Freunde bringen,
Dass er seinen Trotz bestrafe.
Vogel! willst du noch nicht singen?
Warte nur! dort kommt die Kerze,
Rette dich noch vor der Strafe.
Siehst du? Doris soll dich nehmen,
Nimm den trotzigen Gefang'nen,
Nimm ihn, Doris! bei den Flügeln
Und begleit ihn selbst zur Strafe;
Lass ihn — — Doris! welch ein Schrekken.

Doridane iam compellem?
An amicus iam compescat
Iras rusticae sub umbra?
Philomela, tunc cantabis.
Sed quid est cur tam mutescas?
Dormis, ales, an tristaris?
Nullam motas usque pennam.
Sodes, nondum periisti.
Sali, laete, sicut heri.
Dominus en: iunctus venit,
En! quam secum sponsam ducit,
Nonne canes hymenaeos?
Obiurgabo, philomela.
Audin oscula sonora,
Viden blandientes gestus,
Nuncios laetitiarum,
Signaque amatorum nulla?
Vocibus conturba acutis
Seriem laetitiarum.
Age, visne conturbare?
Siles? desine silere.
Quassa, quo stupescant, aere
Vesperi clangente magis.
Nihil preces? vin obstare?
Ales an irascar tibi?
Mox silentio movebor.
Cave, cave, poenas dabis.
Dominum rogabo tuum
Ut te foemina seiungat!
Audi gemitus amantes.
Tu qui, semper audiisti,
Nonne nunc audire amorem?
Doris propera lucerna,
Procul ut decedant umbrae;
Me videre decet avem,
Tuque comprehendes avem
Et amico feres meo,
Ut castiget contumacem.
Avis! nonne nunc cantabis?
Cave, iam lucerna venit,
Eripe te gravi poenae.
Viden? Doris te prehendet.
Prende captum contumacem,
Alis comprehende, Doris,
Et ad poenam comitare.
Mitte — — Doris, obstupesco.

Siehst du wohl den armen Vogel?
Siehst du wohl? er ist gestorben.
Die betrübte Todtenfarbe
Dekkt den Schnabel und die Augen.
Must er denn so schnell erblassen?
Gestern sang er noch so munter.
Zwölf gelehrte Stimmenkenner
Priesen gestern seine Stimme.
Unter seinen hellen Tönen
Klang kein Ton, wie Trauertöne.
Warum sang er denn nicht traurig?
Wollt er etwa, wie ein Weiser,
Seinem Tod entgegen scherzen?
Ja, er wollt es, dir zu gleichen,
Denn er war ein weiser Vogel,
Und es ist die Art der Weisen,
Dass sie leben, wenn sie können,
Dass sie lachen, wenn sie sterben.
Warum sah ich ihn nicht sterben?
Seine letzten frohen Töne
Hätt ich, so wie sie erschallten,
Schnell auf Noten setzen wollen,
Dass du einst mit seinem Liede
Gleichfalls meine Todesstunde
Adeln und besingen könntest;
Dass ich oft auf meiner Flöte,
Nach den Küssen deines Mundes,
Mit den Tönen des Verstorb'nen,
Tod und Gruft verlachen könnte.
Tod! als du den Vogel holtest,
Sprich! scherzt er dir nicht entgegen?
Ja, er war gewohnt zu scherzen.
Er empfand Verdruss und Klagen,
Aber mitten unter Tränen,
Wenn verwaiste Augen traurten,
Scherzten dennoch seine Töne,
Wie sie, wenn die Freude lachte,
Frölich mit darunter scherzten.
O! wie bald, wie sehr, wie sehnend
Wird mein Freund den Vogel missen,
Wenn sich keine frohe Lieder
Unter seine Scherze mischen.
O! wie wird mein Freund sich grämen,
O! wie wird er sich erschrekken,
Wenn er diese Leiche siehet.
Doris! sieh sie doch, die Leiche,

Miseramne vides auem?
Mortuamne vides auem?
Heu! funestus mortis color
Oculos et rostrum tegit.
Auem sic obire cito?
Heri laete recinebat.
Duodeni modos docti
Heri collaudabant modos.
Cantibus sonoris inter —
Sonuit non tristis cantus.
Cur non triste recinebat?
Anne more sapientum
Erat obrisura fato?
Erat sane, more tuo
Avis enim sapiebat,.
Et hic mos est sapientum,
Ut, dum vita datur, vivant;
Rideantque moribundi.
Cur non vidi moribundam!
Summos ego cantus suos,
Ut personuere laeti
Modis musicis aptassem,
Ut eodem cantu mortem
Itidem tu meam posses
Decorare canereque,
Ut et ipse mea saepe
Fistula, post tua, Doris,
Oscula, defuncti modis
Mortem deridere possem.
Mors, cum rapiebas auem,
Dic obriseritne tibi?
Non insuetus erat risus.
Curas inter et querelas,
Inter lacrimas ruentes
Ex ocellis viduatis
Modi iocabantur sui,
Sicut iocabantur laeti
Inter gaudia risusque.
Heu! quam cito, quamque dolens
Auem sentiet abesse,
Si posthac non laeti cantus
Suis immiscentur iocis!
Quam lugebit o! amicus,
Quam stupescet, bone Deus!
Quando viderit hoc funus.
Doris, ecce funus! nonne

Kann sie nicht dein Kuss erwekken?
Küss ihn doch, den kleinen Todten,
Gieb ihn her, ich will ihn küssen,
Und denn will ich ihn verbergen,
Dass mein Freund im Klee am Ufer
Mitten unter Scherz und Küssen
Keinen Todesfall erfahre.
O! wie wird mein Freund sich grämen!
Wär ich doch kein Trauerbote!
O! wie wird in ienem Bauer
Die betrübte Gattin trauren.
Doris! komm ich will sie trösten.
Aber nein! sie mag nur trauren,
Denn ich mögte bei dem Trösten
Auch an unsre Trennung denken,
Und wer würde mich denn trösten?
Engel! werde nur nicht traurig.
Schweig! sonst machen deine Tränen
Den Verlust des Vogels grösser.
Schweig! sonst schätzen deine Tränen
Den Verlust des besten Sängers.
Doris! warlich dieser Vogel
War der Preis der Nachtigallen,
War ihr bester Virtuose.
Tausend Opernsängerinnen,
Tausend Hälse halber Männer
Sollten ihn zu Grabe singen;
Denn er sang so schön, wie tausend.
Macht Catull den Sperling ewig?
O! es muss ein bessrer Dichter
Diesen Vogel ewig machen.
O! es muss ein bessrer Tröster
Meines Freundes Trauer tilgen.
Broks,[2]) der Herold seiner Brüder,
Broks soll ihm ein Grablied singen.

Basio excitare potes?
Basia tenellum funus,
Cedo mihi, basiabo,
Tunc celabo, sic amicus
Inter cytisos ad ripam
Jocos inter basiaque
Non experietur funus.
Quam lugebit o! amicus.
O si nuncius non essem.
Quamque in altera lugebit
Cavea femella tristis!
Doris, veni, consolemur.
Verum lugeat licebit;
Nam discessus consolanti
Facile subiret [1]) noster.
Et quis me consolaretur?
Ne tristeris, mea Venus.
Sine! lacrimae ne tuae
Auis augeant iacturam.
Sine! ne iacturam boni
Tuae lacrimae cantoris
Aestimatiorem reddant.
Doris, ales, mihi crede,
Princeps erat philomela,
Ingens musicus illarum.
Mille fas cantrices scenae,
Mille semivirum colla
Naenias cantare in illum,
Namque ut mille recinebat.
Passerem Catullus beat:
O quis melior poeta
Laudibus hanc beat auem.
Melior quis consolator
Luctus eripit amico!
Brocsius, qui fratres laudat,
Naenias in auem canat.

[1]) Durchstrichen: Forsan subiisset.

[2]) Barthold Heinrich Brockes, der Dichter des „Irdischen Vergnügens in Gott". dem seine der grossen Dichtung eingewebte moralische Betrachtungen recht wohl den Beinamen eines „Herolds seiner (Menschen-) Brüder" verschaffen konnten. Ob der Name des Verlegers Christian Herold in Hamburg dazu beigetragen hat, bleibe dahin gestellt. Die Verkürzung des Namens Brockes dürfte auf den Dichter Daniel Wilhelm Triller zurückgehen, welcher in seinen „Eilfertigen, doch wohlgemeynten poetischen Gedanken, über den sechsten Theil des Brockesischen Irdischen Vergnügens in GOTT" — im sechsten Theil des Irdischen Vergnügens in GOTT [Hamburg 1740] hinter der Vorrede abgedruckt — den Lehrdichter einmal „grosser Brocks" und zweimal „berühmter Brocks" anredet und auch von den Liedern

An Doris.

Künstlerinn! wir künsteln beide,
Du kannst stikken, ich kann malen.
Aber stikksst du denn nur Blumen?
Kannst du nicht mit goldnen Faden
Knaben oder Mädchens stikken?
Wag' es nur, es wird schon gehen.
Aber erstlich stikke Knaben.
Stikke solche, wie ich male,
Ohne Perlen, ohne Purpur,
Wie sie sich im Grünen iagen,
Oder wie sie sich das Hemde
Vor den Augen blöder Nimfen
Vorwerts auf die Knie halten.
Sieh' sie selbst, hier sind im Buche
Zwanzig Knaben abgeschildert,
Wähle dir den allerbesten,
Nimm den Knaben, der so lächelt,
Oder ienen mit dem Bogen,
Der dich mit dem Pfeile drohet,
Nimm sie nicht, hier sind noch andre,
Sieh sie an und wähle selber,
Ich will sehn, wie gut du wählest.
Diesen Knaben willst du stikken?
Diesen, der nach Küssen schmachtet,
Der halbnakkend sich nicht schämet?
Doris! dieses bin ich selber.
Hat mein Pinsel mich getroffen?
Kennst du mich an diesen Zügen?
Gut! du sollst mich selber stikken.
Aber erst musst du mich schildern.
Höre nur, wir wollen tauschen.
Ich will stikken, du sollst malen,
Hurtig gieb mir Gold und Nadel,
Diese Rose will ich enden;
Denn sie wird in blauer Seide
Einst auf deinem Busen blühen.
Unterdess kannst du mich malen,
Und sobald du mich gemalet,
Sollst du das Gemälde stikken.
Da! hier hast du meinen Pinsel!

Ad Dorida.

Pictrix, pingimus uterque,
Acu tu, colereque ego.
Num tu flores tantum pingis?
Annon aureis puellas
Puerosque filis pingis?
Aude, sors audentes iuuat.
Mares autem pinge prius.
Pinge sicut ipse pingo,
Sine gemmis purpuraque
Uti se per campos agunt;
Aut ut linteamen sibi
Castis coram Nymphis tensum
Ante genua deflectunt.
Hoc aduerte. sunt in libro
Pueri bis decem picti,
Optimum tu tibi lege,
Sume puerum risorem,
Aut arcitenentem paruum,
Tibi telo minitantem.
Mitte Doris, plures adsunt,
Adspice legeque tibi,
Visam te legentem bene.
Hunc pingendum sumis acu?
Basiis hunc inhiantem,
Quem non pudet seminudum?
Doris ipse sum. me viuum
An expressit penicillus?
Hisne tractibus me nosti?
Ipsum me iam pingas acu,
Sed colore prius pingas.
Audi me, mutemus arma.
Acu pingam, tu colore.
Aurum mihi cedo et acum!
Hancce consummabo rosam;
Nam caeruleis vigebit
Sericis ad pectus tuum.
Interim me pinge, Doris,
Pictum pinge rursus acu,
En! hic penicillum meum!

---

spricht, die Brocksen zugehören. — Dass Brockes in Halberstadt geschätzt wurde, beweist Ramlers Brief an Gleim v. 10. Juli 1745: „Hornungs Beiträge zum ird. Vergnügen haben, wo mir recht, in den gelehrten Zeitungen ihre Abfertigung bekommen. Wo gesagt wurde, man müsste nicht allein den Titel nachmachen, sondern auch wissen, ob man es seinem grossen Vorgänger in der Schreibart [Brockes] nachthun könnte."

Vermischtes.

Kleine Lesefrüchte und Archivsplitter.[1])

Von

Theodor Distel.

XI. Zur Napoleon-Ode Manzonis.

Am 5. Mai 1821 war Napoleon I. gestorben, Alessandro Manzoni dichtete seinen: Il cinque Maggio, für den sich Goethe hoch begeistern sollte. U. a. wünschte dieser, freilich vergeblich, von dem durch seine Übersetzungen aus dem Italienischen bekannten Streckfuss eine, auch metrisch getreue Verdeutschung jener Dichtung und gab (Berlin 1828) mit Fouqué, Giesebrecht, A. F. Ribbeck und Zeune Übertragungen derselben in sein „geliebtes Deutsch" heraus. In Nr. 61 des Müllnerschen „Mitternachtblattes" von 1829 heisst es, unter hämischer Anspielung auf die siebente Verszeile Goethes, in der der „letztesten Stunde des Schreckensmannes" Erwähnung geschieht: „Das Urteil, wem die Lösung der Aufgabe am bestesten gelungen, kommt 'Göthen' zu. Uns hat Fouqué am meistesten und der Letzteste am wenigsten genügt." Sauers[2]) Urteil über die Nachbildungen unterschreibe auch ich. Derselbe erwähnt übrigens noch andere (von Clarus, Rempel, der Schroeder) und reicht der dort wieder mitgeteilten Heyses den Preis. Auch W. Ribbeck hat schon 1829 eine deutsche Übersetzung des Gesanges geliefert, welche zuerst in Nr. 62 desselben Jahrgangs der angezogenen Zeitschrift erschienen ist und von Chamisso eine verwandte dramatische Scene geschaffen, deren Originaldruck am gedachten Orte (Nr. 31 von 1828) sich befindet und höher, als das Urbild zu schätzen sein dürfte.

Genug! Noch über Manzonis Ode möchte ich den „Todtenkranz", den von Zedlitz dem Welteroberer 1829, selbständig wie der Italiener, gewunden hat, stellen. Die zuletzt genannte Zeitschriftnummer bietet denselben bereits dar.

---

[1]) Vgl. Bd. XIII. S. 91 f und Bd. XIV, S. 201 f.

[2]) In Goethes Werken (Weimar 1890) 3, 204 i. Verb. m. 427—28.

Zur bequemen Vergleichung lasse ich hier wenigstens den Anfang der Ode in Manzonis, Goethes[1]) und Heyses Worten folgen:

Ei fu; siccome immobile,	Er war — und wie bewegungslos,
Dato il mortal sospiro,	Nach letztem Hauche-Seufzer[2]),
Stette la spoglia immemore	Die Hülle lag, uneingedenk,
Orba di tanto spiro,	Verwaist von solchem Geiste:
Così percossa attonita,	So tief getroffen, starr erstaunt
La terra al nunzio sta.	Die Erde steht der Botschaft.

Er war; so wie bewegungslos,
Nachdem der Mund erblasste,
Die Hülle lag, uneingedenk,
Welch einen Geist sie fasste:
So steht die Welt, wie schlaggelähmt
Bei dieser Kunde still.

XII. Kurfürst Moritz zu Sachsen auf der Bühne.[3])

Die Geschichtsforschung hat in neuerer Zeit sich endlich und mit gediegenem Fleisse wieder in die grösste Epoche des albertinischen Sachsen, deren Hauptvertreter Kurfürst Moritz ist, vertieft. Seit von Langens Monographie[4]) (1841), doch auch schon vorher,[5]) ist die „Natur, deren

[1]) In „Allesandro Manzoni, eine Studie“, 1871.

[2]) Allerdings eine gewagte Wortbildung!

[3]) Auch das Drama Theodor Schlemms „Karl der Fünfte“ (1862) könnte „Moritz von Sachsen“ betitelt sein. —

[4]) Die Voigts (1876) behandelt nur den Herzog. Die einschlägige Litteratur giebt Maurenbrecher in der „A. D. B.“ Dazu sei noch auf die neueren Artikel Issleibs und den Wolfs (zu Brandenburg) im „Neuen Archive für sächsische Geschichte und Altertumskunde“ hingewiesen.

[5]) Man vgl. z. B. Friedrich Schlenkerts „historisches Gemählde“ (in dramatischer Form) „Moriz . . . “ (4 Bde. 1798—1800) und Gustav Herrmanns „vaterländisches Schauspiel, Moriz . . . “ (1831). Letzterer hatte seine Dichtung an das Leipziger Stadttheater (Bethmann) eingereicht. Die Leseproben waren, nach dem „Mitternachtblatte“, abgehalten. Der dortige Censor (Blümner) untersagte die Aufführung, weil Moritz ein — zweideutiger Charakter in der Geschichte sei. Hierauf wurde der Dresdener Litteratur-Papst, Winkler (Theodor Hell), um ein Urteil angegangen. Anfänglich hatte dieser gegen eine Vorstellung in Leipzig etwas nicht einzuwenden, seien doch dort Schillers „Die Räuber“ und Müllners „Die Schuld“ sogar erlaubt und habe das Trauerspiel „Johann Friedrich, Kurfürst zu Sachsen“, über das sich — beiläufig bemerkt — Goethe in der „Jenaischen Allgemeinen Litteratur-Zeitung“ geäussert hat, in der Messstadt gegeben werden dürfen, schliesslich hielt er es aber doch für gewagt, erklärte, dass er nichts mehr damit zu tun haben wolle und das Stück der — Wohlfahrts-Polizei (lex He-ll!) zu übergeben sei und diese zu entscheiden habe. Die Aufführung wurde von jener Sittenwächterin — unbedingt untersagt und der Dichter liess sein, den Helden eher verherrlichendes Werk nun wenigstens genau drucken.

Gleichen wir in Deutschland nicht finden" (Ranke), als Haupt- oder Nebenheld über „die Bretter, die die Welt bedeuten" gegangen. Es folgten die Dramen (Tragödien) Robert Prutz': 1844, Robert Gisekes: 1860, Theodor Schlemms: 1862, Heinrich Kruses: 1872, sowie (1898), zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum u. s. w. des Königs Albert von Sachsen, einer Dame, die damit als Elfrid Meinhold vor die Öffentlichkeit getreten ist.

Was in diesen fünf Stücken zusammen—„gedichtet" worden ist, lasse ich besser unerwähnt: Brandenburgs „Moritz" (I. — bis 1547—1898 — und die zu erwartende Fortsetzung) möge die etwa später auftretenden Dramatiker wenigstens vor schlechterdings unzulässigen Abweichungen bewahren! Über des 32jährigen denkwürdiges testamentum militare und Ende glaube ich im „Archive für die sächsische Geschichte" (Neue Folge VI. — 1880 — 108 ff.) zur Genüge gehandelt zu haben. Auf des Helden sinnige und innige Schreiben an sein „herzliebes Weib"[1]) sei inbesondere der Dramatiker aufmerksam gemacht.

XIII. Urteil Müllners über sich selbst.

„Der Advokat in Weissenfels" schreibt von dort unterm 30. Juli 1817[2]) an Böttiger („Ubipue") also: „.... Lassen Sie noch einige Jahre vorüber, lassen Sie einen einzigen Dichter mit Jünglingskraft aufstehen, wie Schiller aufstand, so bin ich vergessen und von Rechtswegen. Was ist denn in meinem Zeug anders, als ein ohnmächtiges Nachfliegen nach unerreichbaren Vorbildern? Genau genommen ein Haufen gazierter Reminiscenzen. Ich habe viel zu viel gelesen, um ein wahrer Dichter zu seyn ...." (Aus dem Böttigerschen Briefwechsel auf der k. ö. Bibliothek zu Dresden, Band 137.) Der Müllnersche Briefschatz ist in die herzogliche Bücherei zu Gotha gelangt.

XIV. Gedicht des Kronprinzen, späteren Königs Maximilians II. von Bayern auf die Prinzessin, jetzige Königin Victoria von England[3]) (um 1835).

Es dürfte kaum allgemein bekannt sein, dass der Kronprinz Maximilian (II.) von Bayern eine Herzensneigung für die heutige Königin Victoria von England gehabt hat. Reiste er doch wider

---

[1]) A. zuletzt a. O. Anm. 54. i. Verb. m. Anm. 65.

[2]) Eine der „Invectiven" Goethes auf Müllner datiert aus jener Zeit „1818".

[3]) Die Verse sind später — treu wiedergegeben — von auswärts abschriftlich in den Nachlass des Dichterkönigs gelangt.

seines Vaters Willen und zwar mit fremden Mitteln dahin und war Zeuge des Trauaktes als — Bürgermeister von Kempten! Erst später hat er sich am englischen Hofe vorstellen lassen. Ist auch von Geibel von der Veröffentlichung der dichterischen Werke des genannten Bayernkönigs abgeraten worden und hat dieser „der besseren Einsicht fügend“ sich resolviert, so seien die der Sperre nicht unterworfenen Verse des Wittelsbachers auf die damals noch nicht vermählte Britin mitgeteilt. Selbst der Besungenen dürften dieselben unbekannt sein. Dieselben lauten genau also:

„Wenn einst auf Deiner Väter Throne [!]
Dich rufet des Allmächt'gen Wort,
Dann leucht' als schönster Stein der Krone
Die Eintracht Dir — der Völker Hort.
Dir ward das schönste Loos beschieden,
Das jemals Sterbliche beglückt,
Zu wahren treu den gold'nen Frieden,
Zu bannen, was die Welt bedrückt.
Es wird Dein Arm die Welt umfassen,
Die hoffend Dir entgegensieht;
Du wirst versöhnen, die sich hassen,
Und nähern, was sich feindlich flieht.
Dann schweigt der Kampfruf der Partheyen,
Vor Deiner Liebe Zauberton.
Der Wahrheit wirst Du Kraft verleihen,
Der Völker Segen ist Dein Lohn.
Die Flagge sehe [!] ich kühner fliegen,
Der alle Meere unterthan,
Und alle Völker ihr erliegen,
Die feindlich sich der Starken nah'n.
Ich seh' zum fernsten Pol sie dringen,
Den Finsterniss umfangen hält,
Den Segen der Kultur ihr bringen,
Die Freiheit der erstaunten Welt.
Ein schöner Nam' ist Dir gegeben.
Er sei der Britten [!] Losungswort.
Er führ' Dein Volk in Tod und Leben,
Victoria tön' es fort und fort!“

Dresden-Blasewitz.

Besprechungen.

EWERT WRANGEL: Till belysning af de litterära förbindelserna mellan Sverige och Tyskland under 1600-talet, några bidrag samlade. (Lunds universitets årsrkrift. Band 35. Afdeln. 2, Nr. 4.) Lund 1899. 25 Ss. gr. 4°.

Den Einfluss der deutschen Litteratur auf die schwedische darzustellen, ist eine Aufgabe, die man, abgesehen von J. Boltes Aufsatz in Bd. 3 N. F. (1890) dieser Zeitschrift, bei uns noch kaum in Angriff genommen hat. Wrangel will nun in der vorliegenden Schrift dieses Verhältnis während des 17. Jahrhunderts, in dem ja Deutschland und Schweden, leider nicht zum Vorteil unseres Vaterlandes, in die engste Berührung kamen, etwas näher beleuchten, wobei er allerdings nur mehr andeutend als ausführend zu Werke geht. Da die Abhandlung schwedisch geschrieben ist und bei uns kaum ganz allgemein bekannt werden dürfte, ist es wohl erlaubt, an dieser Stelle in kurzen Zügen über ihren Hauptinhalt zu berichten.

Nach einem gedrängten Überblick über früheren Einfluss deutscher Litteraturwerke auf schwedische, wobei er deutsche Volksbücher, Fischart und Spangenberg nennt, betrachtet der Verfasser zunächst die „Fruchtbringende Gesellschaft", um alle die Mitglieder aufzuzählen, die entweder geborene Schweden, waren oder wenigstens in schwedischem Kriegs- oder Staatsdienste standen. Es begegnen da u. a. die Namen der obersten Heerführer Johann Banér und Axel Oxenstierna, des Generalmajors Torsten Stålhandske, später der unter Torstenson stehenden Generale Caspar Corn. de Mortaigne und Robert Douglas, des Kriegsrates Alex. Erskein, des Feldmarschalls Karl Gustav Wrangel. Unter den geborenen deutschen sind die im diplomatischen Dienste Schwedens wirkenden Dichter Opitz und Dietrich v. d. Werder, die Offiziere Hans Christoph und Otto Wilhelm von Königsmark und der Pfalzgraf Karl Gustav bemerkenswert. Die Bedeutung dieser Verbindung, die natürlich nicht bloss äusserlich blieb, fasst Wrangel (S. 14) in die Worte zusammen: „Es ist von grossem Gewicht sich zu erinnern, dass gerade unter der Regierung Christinens und der Karle die schwedische Kunstdichtung emporblühte. Ihr Gepräge

wird im wesentlichen durch die vorhergehende und gleichzeitige deutsche Dichtung bestimmt. Die Fruchtbringende Gesellschaft ist ein Faktor in dieser Bewegung und es ist sicherlich eben für die schönen Wissenschaften nicht ohne Gewicht, dass mehrere Schweden in ihr Aufnahme fanden." — Als eine der wissenschaftlichen Früchte jener Bestrebungen ist das 1667 zu Upsala von M. G. de la Gardie gegründete Antiquitätskollegium zu betrachten, das seinerseits wieder in Deutschland anregend auf die Altertumsstudien, besonders auf Diederich von Stade, gewirkt hat.

Ein weiteres Bindeglied zwischen Schweden und Deutschland sind die Universitätsstudien; denn abgesehen davon, dass man gern und oft Bildungsreisen nach Deutschland unternahm, gehörten ja zwei deutsche Hochschulen, Greifswald und Dorpat, eine Zeitlang zu Schweden, und mit Strassburg bestand eine ganz besonders enge Verbindung; wurden doch Scheffer, Freinsheim und Boekler von dort nach Upsala berufen. — Von weiteren deutschen Dichtern, die sich noch in den Dienst der schwedischen Diplomatie stellten und auch auf die Litteratur eine gewisse Wirkung ausübten, werden noch Moscherosch, Weckherlin und Schupp genannt, deren Werke zum Teil ins Schwedische übersetzt wurden.

An diese allgemeinen Darlegungen schliessen sich dann einige Beispiele an. So zeigt Andr. Arvidis Poetik deutlich den Einfluss von Opitzens „Büchlein von der deutschen Poeterei", das ebenso wie seine Gedichte und manches von Fleming und Rist in Schweden wohl bekannt war. Auch ein anderes Mitglied von Rists Elbschwanenorden, Georg Greflinger, der Herausgeber des „Nordischen Merkur", bleibt nicht ohne Einfluss, und der Blumenorden in Nürnberg mit seiner Vorliebe für allegorische und Schäferdichtung wird bald ein vielfach nachgeahmtes Vorbild für Schweden, wie die Tätigkeit Sam. Columbus', Lasse Johanssons, Dahlstiernas, Lejoncronas erweist. Roman und satirische Dichtung zeigen nicht minder deutliche Spuren deutschen Einwirkens. Am Schlusse der Abhandlung spricht Wrangel noch von der politischen Dichtung, für die auch in Deutschland Gustav Adolf ein sehr beliebter Stoff war, von den zahlreichen Volksliedern aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, von denen viele nur schwedische Übersetzungen aus dem Deutschen sind, und von einigen deutsch schreibenden schwedischen Dichtern. Wenn er dann endlich noch die vermittelnde Bedeutung Hamburgs hervorhebt, in dessen „Teutsch gesinnte Genossenschaft" viele Personen aufgenommen waren, die Schweden sehr nahe standen, so erwähnt er damit einen letzten wichtigen Punkt und greift zum Teil (mit Besprechung der „Teutsch übenden Genossenschaft") sogar schon in das 18. Jahrhundert hinüber. In diesem herrschte dann jedoch vorwiegend französischer Einfluss, bis mit dem Beginn unseres klassischen Zeitalters in der Litteratur wieder eine erneute deutsche Einwirkung auf Schweden wahrzunehmen ist.

Breslau. Hermann Jantzen.

FORSCHUNGEN ZUR NEUEREN LITTERATURGESCHICHTE. Herausgegeben von Dr. Franz Muncker, o. ö. Professor an der Universität München. Berlin 1899, Verlag von Alexander Duncker.

IX. Heft. Karl August Behmer: Laurence Sterne und C. M. Wieland. 62 S. 8°. — X. Heft. Kurt Richter: Freiligrath als Übersetzer. 106 S. 8°.

Behmers Untersuchung zerfällt in drei Hauptabschnitte, I. Laurence Stern, II. Wielands Beschäftigung mit Sternes Schriften, III. Sternes Einfluss auf Wielands dichterisches Schaffen, und eine Schlussbetrachtung. Im ersten wird Sterne nach seiner Bedeutung für die Entwickelung des Romans überhaupt und nach seiner Stellung in der Geschichte des englischen Romans insbesondere sowie nach seinen Eigentümlichkeiten in Bezug auf Komposition, Charakteristik der Personen, Stil u. s. w. geschildert; im zweiten wird eingehend und mit chronologischer Genauigkeit gezeigt, seit wann (1767) Wieland, der bekanntlich für Eindrücke von bedeutenden schriftstellerischen Persönlichkeiten sehr zugänglich war und in seiner Bewunderung leicht überschwenglich wird, mit Sternes Schriften bekannt war, und wie er ihn besser als andere Deutsche zu würdigen wusste; im dritten, der das längste und für das Thema der Schrift wichtigste Kapitel bildet, wird auf die einzelnen Schriften Wielands, die hier in Betracht kommen, näher eingegangen.

Die Aufgabe, ein übersichtliches Bild von der Einwirkung Sternes auf Wieland zu geben, hat der Herr Verfasser nach des Referenten Meinung in anerkennenswerter Weise gelöst. Vielleicht wären bestimmtere und ausführlichere Erörterungen darüber erwünscht gewesen, inwieweit die geistige Eigenart beider Männer von vornherein übereinstimmte, und dass Wieland durch Sterne vielfach nur in dem bestärkt wurde, wozu ihn schon eigene Neigung hinzog. Es war für ihn gewiss eine erfreuliche Wahrnehmung, dass sich ein viel bewunderter Schriftsteller unbeschränkte Freiheit nahm, bei jeder Gelegenheit, ja auch ganz ohne besondere Gelegenheit, dem Publikum alles zu sagen, was ihm gerade einfiel.

Sonst kann sich Referent mit den Ausführungen des dritten Abschnitts bis auf einige Kleinigkeiten einverstanden erklären. S. 23 werden wohl nicht mit Recht Wielands Charakter französische Eigenschaften abgesprochen. Die Anmerkung S. 43 drückt nicht klar genug aus, was der Verf. meint. Dass die Charaktere im Peregrinus Proteus Männer in vorgerückten Jahren seien (S. 57), kann kaum behauptet werden; die Jugendgeschichte des Haupthelden wird doch ziemlich ausführlich behandelt.

Was den ersten Abschnitt anbetrifft, so ist Referent über einige Dinge anderer Ansicht als Behmer. Ohne die Bedeutung des englischen Familienromans unterschätzen zu wollen, hält er es weder für zulässig, die Geschichte des Romans im engeren Sinne erst mit ihm zu beginnen,

noch auch für geraten, überhaupt in der Litteraturgeschichte von Begriffsbestimmungen der Ästhetik, selbst wenn diese von Vischer herrühren, auszugehen; erstens, weil die Entwickelung des modernen Romans in einzelnen wichtigen Momenten mit den älteren Romanen zusammenhängt, wie es z. B. Fieldings interessantes Verhältnis zu Cervantes beweist; das andere, weil die Litteraturgeschichte sonst den Charakter einer historischen Wissenschaft nicht konsequent festhält. Die „eigentlich normale Species des Romans" (S. 1) war eben zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Nationen nicht dieselbe. Auch das kann nicht zugegeben werden, dass von Charakterzeichnung in den älteren Romanen mit Ausnahme des Simplicissimus nicht die Rede sein könne, wofür Cervantes in erster Linie zu nennen wäre; aber auch schon im Amadis lassen sich die Anfänge dazu wohl nachweisen, freilich finden wir hier eine Charakterzeichnung von anderer, gröberer Art. Dass dem alten Pope wieder einmal (S. 5) Unrecht geschieht, wundert einen heutzutage nicht besonders. Wir haben eben heute mit dem tieferen Eindringen in den Geist des 18. Jahrhunderts oft wenig Glück, und dass dies im Interesse der Litteraturgeschichte zu bedauern ist, liegt auf der Hand.

Doch sollen hier abweichende Ansichten über allgemeine Fragen nicht weiter zur Geltung gebracht werden, da es sich darum handelt, festzustellen, welche Förderung die Wissenschaft durch die vorliegende Schrift erfahren. Der Herr Verf. hat das Resultat, wie er es im letzten Absatze auf S. 62 zusammenfasst, in der Tat gewonnen, wofür ihm der Dank der Fachgenossen zukommt. Dankenswert ist auch das Streben der Universitätslehrer, welche die Anregung zu einer solchen Behandlung der neueren Litteratur geben, wie sie die Forschungen aufweisen, und dadurch den reichen und herrlichen Stoff dem unwissenschaftlichen Dilettantismus immer mehr aus den Händen reissen.

Breslau. Felix Bobertag.

In Freiligraths gesammelten Werken, wie wir sie etwa in den 6 Bänden der Goeschenschen Ausgabe von 1898 bequem durchblättern können, beanspruchen die Übersetzungen mehr als die Hälfte des ganzen Raumes. Mit Verdeutschungen hat der junge Dichter seine litterarische Laufbahn begonnen und bis zuletzt hat er sich mit Nachdichtungen aus fremden Sprachen beschäftigt; noch 1872 sind die Übersetzungen aus Bret Harte entstanden, noch aus dem Nachlass 1883 die Verdeutschung des Mazeppa von Byron erschienen, die allerdings schon in früherer Zeit entstanden, doch vom Dichter noch zuletzt umgearbeitet werden sollte, womit er nicht mehr zu Ende kam. Eine zusammenfassende Betrachtung der sämtlichen Übersetzungen Freiligraths ist somit

zweifellos vollberechtigt, und Dr. Kurt Richter hat diese Aufgabe mit grossem Fleisse gelöst. Nach einer kurzen Einleitung bespricht er in zwei Kapiteln zuerst die Übersetzungen aus dem Französischen, dann die aus dem Englischen, eine Anordnung, die sich in der Hauptsache mit der Zeitfolge ihrer Entstehung deckt, wie er denn auch innerhalb der Abschnitte die chronologische Folge möglichst beibehalten hat. Diese Anordnung hat ihre Vorzüge und ihre Nachteile. Die Entwickelung Freiligraths als Übersetzer von Victor Hugo bis zu Walt Whitman, welche etwa die beiden Pole bilden, tritt dadurch klar hervor, manche Wiederholung aber ist unvermeidlich und auf eine prinzipielle Zusammenstellung der Ergebnisse hat der Verfasser dabei verzichten müssen. Ich glaube nun, dass eine solche besonders für die formalen Momente sehr interessante Ergebnisse geliefert hätte. Um nur einen Punkt herauszuheben, sind die Neubildungen von Worten und besonders von kühnen Zusammensetzungen jetzt bei den Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen vereinzelt (vgl. S. 16. 13. 87. 88) und auch da mehr gelegentlich und nebenbei erwähnt, als Folgerichtig besprochen, eine streng systematische und (für die Übersetzungen) vollständige Zusammenstellung würde da reiche Ausbeute ergeben haben. Dasselbe gilt etwa von der Reimbehandlung durch Freiligrath, von seinen Kürzungen bezw. Erweiterungen der Originale und Ähnlichem. Dadurch wäre allerdings das Büchlein stellenweise zu einer trockenen, mit Tabellen und Ziffern arbeitenden Untersuchung geworden, während gern anerkannt sei, dass es sich in der vorliegenden Form trotz gelegentlicher Wiederholungen und Schwerfälligkeiten im Stil leicht und flüssig liest. Wichtiges hat der Verfasser kaum irgendwo übersehen, und mit besonderem Geschick versteht er es, die Originale der Übersetzungen mit kurzen Worten zu charakterisieren (man vgl. beispielsweise S. 9 und bes. S. 51 ff. und sonst). Bei den grösseren, episch-lyrischen Dichtungen, Felicia Hemans „Waldheiligtum“, Shakespeares „Venus und Adonis“, Longfellows „Sang von Hiawatha“ wird die Besprechung etwas skizzenhaft, als ob der Verfasser ermüdet wäre und dem Ende zuhaste. Auch die psychologisch fesselnde Frage, was wohl Freiligrath zu der ihm sonst fern liegenden Einfachheit des idyllischen „Hiawatha“, zu dieser „kindlichen Welt“, wie er selbst sie nennt, hingezogen, wird nur gestreift, nicht gelöst. Der Hinweis auf die von dem Dichter selber als „unnachahmlich schön“ bezeichneten Naturschilderungen, sowie auf seine Äusserung, dass hier eine sinnvolle poetische Schöpfung vorliege, die auch eines etwas mühevollen Anlaufes von seiten des Lesers wert sei, dürfte zur Erklärung nicht ausreichen. Richter selbst betont mit Recht aufs nachdrücklichste, dass Freiligrath nie auf Bestellung übersetzt hat, und immer nur zu solchen Originalen gegriffen habe, „die seiner geistigen Veranlagung entsprachen“. Das aber kann weder von „Venus und Adonis“, noch von „Hiawatha“ so schlankweg behauptet werden, und während bei jenem Richter wenigstens mit dem Hinweis auf das litterarische Interesse, den grossen Dramatiker

dem deutschen Publikum von einer neuen Seite zu zeigen, eine Erklärung versucht, ist er bei diesem der Frage nicht tiefer nachgegangen.

„Freiligrath als Übersetzer": Das Büchlein hält mehr als dieser Titel verspricht. Schon im Vorwort bezeichnet der Verfasser als das eigentlich wertvolle Ergebnis seiner Studien, „dass Freiligraths Verdeutschungen nicht nur um ihrer selbst willen Beachtung verdienen. sondern dass sie auch von hervorragender Bedeutung für das richtige Verständnis Freiligrathscher Poesie überhaupt sind". So wächst denn besonders die eingehende und sorgfältige Untersuchung über Freiligraths inneres Verhältnis zu Victor Hugo (S. 20 ff.) über den engeren Rahmen der Schrift hinaus. Wie gerade die Wahlverwandtschaft mit dem Führer der französischen Romantik und die Übersetzungen aus dessen dem Orient gewidmeten Dichtungen den jungen Deutschen zu der Poesie geführt haben, die wir auch beim Überblick über sein gesamtes Schaffen als die für ihn ganz besonders charakteristische bezeichnen: dieser Nachweis ist sorgfältig ins einzelne durchgeführt, und soweit es sich um die Übersetzungen handelt, vollständig. Ein Einfluss der englischen Lyrik dagegen auf Freiligraths eigenes Schaffen ist, wie Richter betont, nur schwer nachweisbar, und selbst da, wo er solchen zu finden glaubt, wird man nicht immer folgen können. Wenn er z. B. darin, dass Freiligrath immer ein treuer Sohn seiner westfälischen Heimat geblieben sei, dass er mit beredten Worten ihre Stammesart gepriesen und Ereignisse ihrer Geschichte besungen habe, eine besondere Verwandtschaft mit Scott und Burns sieht, erscheint mir das recht künstlich und weit hergeholt. Die gleichen Eigenschaften finden sich ja erfreulicherweise bei recht vielen deutschen Lyrikern, die nie Scott oder Burns übersetzt haben (man denke beispielsweise an die Schwaben, Uhland voran), und umgekehrt wird wohl niemand in Leutholds Liedern zum Preise der Schweizer Natur und Geschichte englischen Einfluss finden wollen, obgleich gerade Leuthold mit besonderer Vorliebe Burns übertragen hat.

Einige Bemerkungen zu Einzelheiten mögen sich noch anschliessen. Richter bezeichnet es als ein besonderes Stilmittel Freiligraths, dass er eine im Original in ganzen Sätzen beschriebene Scenerie durch unverbunden aufeinander folgende Substantive schildert, „wodurch die Darstellung zugleich an Lebhaftigkeit gewinnt". Die Tatsache ist richtig. ihr Lob aber halte ich für ungerechtfertigt; nicht Lebhaftigkeit, sondern Aufgeregtheit ist die Folge, an Stelle ruhig epischer Beschreibung tritt hastige Erregtheit, die dem Originale nicht entspricht. Man vergleiche z. B. die eine Zeile aus dem „Lied der Arena": bei V. Hugo ganz ruhig beschreibend: Voici la fête d'Olympie; bei Freiligrath stossweise und unnötig aufgeregt: Olympia! — das Fest! — die Wagen! oder ein anderes von Richter ebenfalls angezogenes Beispiel aus „Neros Festlied" zugleich eine (vom Verfasser dafür nicht angeführte) Probe, wie Freiligrath ruhig eine ganz wichtige Zeile (die dritte der französischen Strophe) weglässt:

Fier Capitole, adieu! — Dans les feux qu'on excite L'aquéduc de Sylla semble un pont du Cocyte. Néron le veut: ces tours, ces dêmbes tomberont. Bien: sur Rome à la fois partout la flamme gronde! Rends-lui grâces. reine du monde! Vois quel beau diadème il attache à ton front.	Fahr' wohl, o Kapitol! o Freunde sehet! Wie eine Brücke des Cocytus stehet Im Flammenmeere Syllas Aquädukt! Ganz Rom in Flammen! Danke mir, du hohe Gebieterin der Welt, sieh, wie die Lohe, Ein prächtig Diadem, dein Haupt umzuckt.

Auch in einem weiteren Punkte bin ich anderer Ansicht. Es handelt sich um die ersten Worte der Fee in Hugos „La Fée et la Péri II.:

Viens, bel enfant! je suis la Fée. Je règne aux bords, où le soleil, Au sein de l'onde rechauffée, Se plonge éclatant et vermecil.	Des Abends Purpurwolken glühen, Komm, schönes Kind, ich bin die Fee! Ich herrsche, wo der Sonne Sprühen Hinabzischt abends in die See.

„Die deutschen Verse sind entschieden poetischer“ sagt Richter, der die Stelle als eine Verbesserung des Originals anführt. Meiner Auffassung nach klingt das „Hinabzischen“ mit der dadurch erregten Nebenvorstellung eines unangenehmen Geräusches viel weniger poetisch als das einfachere Untertauchen der Sonne in die (von ihr) erwärmten Wogen, ganz abgesehen von der nur des Reimes wegen gegebenen unschönen Umschreibung „der Sonne Sprühen“ und von der Umstellung des Anfangs, wodurch die direkte Anrede der Fee an das gestorbene Kind, zu dem vorher die Peri sprach, abgeschwächt wird. — In der S. 37 gegebenen Aufzählung der für seine Kinder geschriebenen Gedichte Freiligraths dürfte das schöne „Weihnachtslied für meine Kinder“ (1850) nicht fehlen. — Zu der Anregung, die Felicia Hemans „Waldheiligtum“ Freiligrath für seinen „ausgewanderten Dichter“ gegeben haben soll, und die allerdings auch Richter selbst durch ein „vielleicht“ einschränkt, möchte ich ein energisches Fragezeichen setzen. Abgesehen davon, dass die Anregung zur Stoffwahl durch Lenaus Amerikafahrt viel näher liegt, erscheinen mir auch die von Richter angeführten Parallelstellen durchaus nicht zwingend, da die darin enthaltenen Gedanken sich für Freiligrath ganz natürlich und einfach aus dem Stoffe selbst ergaben.

Trotz solcher einzelner Vorbehalte, die ich als Referent nicht glaubte zurückhalten zu sollen, darf die überaus fleissige Erstlingsarbeit als eine wirkliche Bereicherung der Freiligrath-Litteratur bezeichnet werden. Des Verfassers Hoffnung, dass sie für die Beurteilung der Stellung Freiligraths in der deutschen Litteraturgeschichte nicht ohne Wert sei, ist zweifellos in Erfüllung gegangen.

München. Emil Sulger-Gebing.

OTTO PIETSCH: Schiller als Kritiker. Königsberg i. Pr., 1898. VI u. 147 S. 8°.

Schillers Tätigkeit als Kritiker zum Gegenstande einer wissenschaftlichen Arbeit zu machen, erscheint uns als ein glücklicher Gedanke. Es würde zu seiner Rechtfertigung genügen, dass jede Seite seines Schaffens bei diesem Manne eine eigene Vertiefung lohnt, wie denn die wirkliche Aneignung der geistigen Arbeit unserer Klassiker heute vielleicht mehr als je ein Bedürfnis der Zeit ist. Und gerade das Bewusstsein eines solchen Mannes von der Weltlitteratur und seiner Stellung darin kennen zu lernen, hat grossen Reiz. Aber bei Schiller kommt hinzu, dass die noch längst nicht genug erkannte Fruchtbarkeit seiner ästhetisch-philosophischen Arbeit kaum von einer anderen Seite her so deutlich zu machen ist. Was ihn von Kant unterscheidet, ist keineswegs und an keinem Punkt eine Abweichung der Grundsätze und Hauptgedanken, sondern eine Verschiedenheit der Richtung in ihrem Interesse. Während Kant sich allein um die Grundfrage der künstlerischen Beurteilung in ihrem Unterschied von der logischen und der ethischen bemüht, handelt es sich für Schiller um ein Verstehen der ästhetischen Objekte. Man hat aber noch bei jedem Ästhetiker erkannt, wie sehr die Vertrautheit mit der ihm nächstliegenden Kunst seine Gedanken im allgemeinen bestimmt. Wie sollte nicht der Dichter, ja der Dramatiker in Schillers Theorien zu erkennen sein! Und hier liegt für die intime Kenntnis Schillers das grosse Interesse einer Arbeit über seine Tätigkeit als Kritiker. Wir rechnen den fast künstlerischen Reiz des gewaltigen Wachstums seiner kritischen Einsichten hinzu. Unter den prosaischen Jugendwerken ragen die Briefe über den Don Carlos hervor mit ihrer meisterhaften genetischen Entwickelung des Hauptkonflikts und ihrem tiefen psychologischen Verstehen. Man fühlt es wahrhaft mit, wie bei der kritischen Erörterung eines Dichtwerkes der Denker und Philosoph sich entwickelt. Die Recensionen über Egmont und Bürger bedeuten für Schiller Hauptversuche, unter den Führern des damaligen deutschen Geisteslebens seine Stelle zu nehmen. Aber wie weit ist der Weg noch von hier bis zu der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“, die neben den Arbeiten Herders und Goethes doch wohl den ersten Platz in der Begründung der wissenschaftlichen Litteraturgeschichte behauptet. Hier finden wir eine Kritik, die nicht nur die Wirklichkeit der bisherigen Poesie verstehen lehrt, sondern mit produktiver Energie neue Wirklichkeit fordert. Diese — man darf wohl sagen — einzigartige Kritik, die nicht nur versteht, sondern auch will, und bei der die Tiefe des Verständnisses und die Bestimmtheit des neuen Wollens sich nicht beeinträchtigen, sondern fördern, — diese in ihren Voraussetzungen und ihrer Entstehung zu verfolgen ist wahrhaftig eine wissenschaftliche Anstrengung wert. Wie könnte gegen die Sterilität so mancher Litterarhistorie hier der grosse Sinn klassischer Betrachtungsweise lebendig werden, in der das Heil liegt. Es sind also keine geringen Erwartungen, mit denen wir an das Buch herantreten.

Otto Pietsch' Arbeit ist offenbar eine Erstlingsarbeit, und sie hat ein Recht darauf, dass man das bedenkt. Mit der reichen Litteratur über Schillers ästhetische Schriften scheint der Verf. nur sehr wenig vertraut. Er verfolgt nur den Gedanken seines Themas und dies mit Fleiss und Sorgfalt. Durch die ganze Ausbreitung seiner Schriftstellerei geht er den kritischen Urteilen Schillers nach. Im ersten Kapitel („Der Karlsschüler") kommen einige Stellen der Schulreden in Frage. Bei „Stuttgart" handelt es sich um einige wenig besagende Recensionen, die wichtige Abhandlung über das gegenwärtige deutsche Theater, die Selbstrecensionen der Räuber und der Anthologie. Die Vorreden der Räuber hätten unbedingt mit herangezogen werden müssen. Die folgenden Abschnitte „Mannheim" und „Im Bunde mit Körner" würdigen nicht recht genug den hochwichtigen Brief an Reinwald vom 14. April 1783 und stellen im übrigen aus der „rheinischen Thalia", der Abhandlung über die Schaubühne, den „Philosophischen Briefen" und Briefen an Körner einiges zusammen. Mit „Weimar und Jena" wird der erste Gipfelpunkt erreicht. Hier drängen sich — von anderem abgesehen — die Briefe über Carlos, die Recensionen über Egmont und Iphigenie, die über Bürger. Wir nähern uns nun dem kritischen Moment, der „Beeinflussung (kein schönes Wort!) durch Kant". Hier werden die Aufsätze über das Tragische, wie uns scheint, im wesentlichen richtig eingeschätzt, aber die unschätzbaren Ansätze der Kritik in „Anmut und Würde", den Kalliasfragmenten, den Briefen an den Augustenburger, ganz besonders aber in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" gar zu leicht abgetan. Zu näherem Eingehen kommt es nur bei dem hochbedeutenden Aufsatz über Mathisson. Die „Annäherung an Goethe" führt uns zu den Briefen über Wilhelm Meister, der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung", den kaum gestreiften und für das Thema doch grundwichtigen Xenien. „Die zweite Epoche künstlerischer Tätigkeit" geht besonders auf den berühmten Einleitungsaufsatz der „Braut von Messina" ein. Einige Schlussworte fassen knapp die Ergebnisse zusammen. Wir wollen gleich hier die Gedanken betonen, die dem Verfasser besonders wichtig sind. Auf Schillers hervorragende Selbständigkeit haben doch drei Männer nacheinander Einfluss geübt, Shaftesbury in der Jugend, später Kant, endlich Goethe. Die Charakteristik Shaftesburys (wir vermuten, im Anschluss an Heinrich von Stein) ist aber gar zu dürftig ausgefallen, und wenn Schillers Moralisieren immer wieder auf ihn zurückgeführt wird, trifft das gewiss nicht das Richtige. Ein zweiter Hauptgesichtspunkt von Pietsch betrifft die Beziehung Schillers zur Kunstlehre des Aristoteles. Hier ist der Einfluss von Baumgart deutlich zu spüren. Nun würden wir eine Abhandlung über Schiller und Aristoteles freudig begrüssen. Im Zusammenhange unserer Schrift aber erscheint uns dieser Gesichtspunkt geradezu störend, denn immer wieder wird statt einer Wertung der Schillerschen Gedanken am Kunstproblem selbst ihr Wert oder Unwert danach abgeschätzt, ob sie sich der übrigens von Baumgart erst

neu gedeuteten und in wichtigen Punkten Schiller ganz unzugänglichen Lehre des Aristoteles nähern oder von ihr entfernen. Der Hauptgedanke endlich ist der, dass die moralistische Tendenz Schillers Geist erst unbedingt, dann bedingt beherrsche, um erst in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, in der Anerkennung der naiven Poesie einem rein künstlerischen Verständnis zu weichen.

Es leuchtet ein, dass dies für die Würdigung der ästhetisch-kritischen Tat Schillers der entscheidende Punkt ist. Wenn es Schiller wirklich in seinen früheren Arbeiten nicht gelungen, das Künstlerische als eine vom Moralischen unabhängige und für sich allein berechtigte Seelenregion zu begreifen, so haben seine früheren Arbeiten keine Bedeutung für uns und unsere ästhetische Bildung. Pietsch' Ansicht ist ja nun keineswegs neu. Seit Kuno Fischers einflussreicher Schrift über Schiller als Philosophen ist sie in eine grosse Anzahl von Arbeiten übergegangen. Kuno Fischer selbst hat sie aber in der Neubearbeitung seiner Schrift wesentlich modifiziert. Auch ist ja wahr, dass das ethische Pathos der Schillerschen Persönlichkeit sich in jeder seiner Arbeiten ausprägt, und ferner sind seltsamerweise gerade die Aufsätze des grossen Dramatikers über die Tragödie ganz gewiss moralistisch verbogen. Dennoch leugnen wir jene Bestimmtheit der ästhetischen Gedanken Schillers durch das Moralische auf das entschiedenste, und zwar gilt der Satz: sobald Schiller die kantischen Gedanken wirklich angeeignet, ist auch die rein ästhetische Beurteilung, die Würdigung des Ästhetischen in seiner eigenen Bedeutung da, also seit den Kalliasvorarbeiten, den Briefen an den Augustenburger, denen über ästhetische Erziehung. Es ist ein böser und grundfalscher Satz von Pietsch (S. 72), dass Schiller „in Kant, in dessen Werken und Wesen das Moralische zu sehr viel schärferer Ausprägung gelangt ist, als das Kritisch-Ästhetische, einen wahlverwandten Führer“ gefunden habe. Denn gerade in der „Kritik der Urteilskraft“ ist, so gut wie zum ersten Male, die ästhetische Beurteilung von der moralischen aufs schärfste geschieden. Man vergegenwärtige sich nur das Problem der Briefe über ästhetische Erziehung und ihrer fortsetzenden Abhandlungen, um die zahlreichen Beziehungen auf das Sittliche notwendig zu finden. Es handelt sich hier um die Frage nach dem ästhetischen Bestandteil im Menschenleben, seinem Wesen, seiner Ausbreitung, seiner Notwendigkeit. Was sagt Pietsch zu dem Briefwort an Goethe, das in seiner Schrift nicht hätte fehlen sollen (1. März 1795): „Sobald mir einer merken lässt, dass ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt als die innere Notwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf“? Ein Wort, das mit Notwendigkeit aus Schillers begründender philosophischer Arbeit folgt. Es geht nicht an, mit Pietsch Schillers Theorie immer wieder moralistisch infiziert, seine einzelnen Kunsturteile aber künstlerisch klar und rein zu finden.

Und so scheint uns in der Tat unsere kleine Schrift im Hauptpunkt ihre Aufgabe zu verfehlen. Die grosse und wunderschöne Auf-

gabe wäre gewesen, die Entstehung jener gewaltigen Kritik der Poesie, wie sie in der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ ihren Hauptausdruck gefunden, im Zusammenhang mit und aus der ganzen philosophischen Arbeit Schillers heraus zu erklären. Dies würde auch erst zeigen, was wir in diesen Arbeiten an lebendigem, man möchte sagen, noch gar nicht genug lebendigem Kulturgut besitzen. Aber gerade Schillers Arbeit in Kant und aus Kant heraus ist von dem Verfasser ganz leicht behandelt worden, wie denn der Abschnitt von den Briefen über ästhetische Erziehung über einen kurzen Bericht nicht hinauskommt. Nicht einmal hat er bemerkt, dass die energische Schönheit das Erhabene ist und der von ihm vermisste Teil in der Abhandlung über das Erhabene seine Ausführung gefunden hat.

Je ernster wir uns der Gedankenarbeit jener Zeit nähern, je überzeugter, dass wir von ihr lernen können, um so fruchtbarer wird die Beschäftigung für uns werden. In Erstlingsarbeiten aus dem ästhetischen Gebiet begegnet so leicht ein gewisser Ton des Besserwissens. Es ist hier so reizvoll, zum ersten eigenen Urteil zu kommen, dass der Gewinn leicht überschätzt, das Wissen der anderen unterschätzt wird. Ausdrücke wie „Schiller fühlt hier das Richtige“ u. s. f. begegnen in unserem Büchlein nicht selten. Es spricht recht von oben über Schiller, der Shakespeare unbegründet tadle und die französische Moraltragödie im Cid glorifiziere. Aber wenn Schiller hier, sofern von beiden Seiten Recht gegen Recht streitet, ein Meisterstück der tragischen Bühne sieht, so ist das kein absolut zu nehmendes Lob und betont allein die Möglichkeit stärkster tragischer Wirkung bei solcher Art der Verwickelung und Komposition. Möchte Pietsch einmal bei Weitbrecht (das deutsche Drama S. 151) die Worte über Egmont nachlesen, um von der Ähnlichkeit mit der Entwickelung Schillers getroffen zu werden und sich zu überzeugen, dass nicht moralistische Voreingenommenheit, sondern der Sinn für das Dramatische aus Schiller spricht. Wenn Schiller es von Wilhelm Meister rühmt, dass der Held durch seinen Hang zum Reflektieren den Leser zwinge, mit ihm über die einzelnen Ereignisse des Romans zu denken und ihre Bedeutung zu erfassen, so bemerkt Pietsch sehr weise: „Ob Schiller hier im Prinzip recht hat, ist fraglich. Damit wäre die dichterische Methode gebilligt, die mitten unter die Figuren des betreffenden Dichtwerks eine Person stellt, die über Bedeutung des Einzelnen und Ziel des Ganzen Aufschluss giebt, während doch die Dinge für sich selbst reden sollen!“ Aber nicht entfernt ein solcher Gedanke liegt in Schillers Wort, da er nur die glückliche Fügung preist, dass bei der Eigenart des Helden das reiche Spiel der Ereignisse nicht blind bleibt, sondern von Gedanken umwoben in unser Bewusstsein tritt. Und so könnten wir noch manche Stellen einer etwas eilfertigen Interpretation namhaft machen. Schlimmer freilich und wirklich sehr oberflächlich, wenn so ganz im Vorübergehen einmal (S. 85) die Trennung von Stoff und Form im Kunstwerk als etwas Irreführendes abgetan wird, mit Argumenten, die den Schillerschen Gedanken über-

haupt gar nicht berühren, denn der grosse Satz, dass in der Kunst der Stoff nichts, die Form alles tun soll, bedeutet doch nur, dass nicht das stoffliche Interesse, z. B. die politische oder moralische oder patriotische Tendenz das Urteil bestimmen soll, sondern allein die Art, wie dies alles in eine wirkliche Dichtung umgesetzt ist. Jener Satz ist einfach grundlegend und unerschütterlich für alle dichterische Kritik und er beweist ganz allein, wie frei von moralistischen Tendenzen Schiller sich in seinem Kunsturteil gewusst hat. — —

Es sei mit diesem allen nicht das Verdienst der fleissigen Arbeit von Pietsch herabgesetzt, sondern allein angedeutet, wie grosse Aufgaben in dem Tiefsinn unserer klassischen Geistesarbeit noch unerledigt liegen, und wie viel Ernst, Sammlung und Genauigkeit sie von uns zu verlangen haben.

Marburg i. H. Eugen Kühnemann.

W. EMIL PESCHEL und EUGEN WILDENOW: Theodor Körner und die Seinen. Zwei Bände (X u. 401, IV u. 271 S. 8°). Leipzig 1898, Verlag von E. A. Seemann.

Wer je einmal die Schätze des Körner-Museums in Dresden nicht bloss flüchtig durchmustert, sondern eingehender studiert hat, der weiss, wieviel wissenschaftlich wertvolles und freilich auch minder wichtiges Material in den behaglichen Räumen des früheren Körnerschen Wohnhauses aufgespeichert liegt, und wie daher niemand berufener sein konnte, ein grosses Werk über den frühgeschiedenen Dichter zu schreiben, als der Mann, dem all dieses Material wie keinem Zweiten zu täglicher Benutzung steht, der verdienstvolle Begründer und Direktor des Museums, Emil Peschel. Zwei treffliche Veröffentlichungen über den Dichter verdanken wir bereits Peschels Benutzung der gedruckten und ungedruckten Litteratur über Theodor Körner: eine sorgfältige Bibliographie und die Ausgabe des Tagebuches und der Kriegslieder aus dem Jahre 1813, letztere bekanntlich von ganz bedeutendem Werte. Wenn jetzt Peschel mit einer neuen, umfangreichen Arbeit über Körner auf den Plan tritt, so will er nicht wie in jenen beiden eben genannten Schriften dem Litterarhistoriker ein brauchbares Hilfsmittel oder neue Forschungsergebnisse bieten, sondern er will, die bisherigen Leistungen der Wissenschaft in populärer Form zusammenfassend, wie schon der Titel sagt, Körners Leben und das der ganzen Familie Körner anspruchslos „schildern". Sein Buch, zu dessen Abfassung er sich in dem Greifswalder Gymnasialoberlehrer Dr. Eugen Wildenow einen nicht minder eifrigen und begeisterten Genossen gesucht hat, soll also seine Hauptaufgabe in der Darstellung sehen, und diese ist in der Tat recht frisch, gewandt und lebendig. Zahlreiche Briefstellen bringen erwünschte Abwechselung in die episch fortschreitende Erzählung, und ein warmer Gefühlston spricht wohltuend zum Herzen des Lesers. Im einzelnen

freilich bleibt doch hinsichtlich der Darstellung einiges zu wünschen übrig; programmatische Bemerkungen wie II, 43 „Nach dieser Abschweifung nehmen wir den Faden unserer Erzählung wieder auf“ oder II, 48 „Ehe wir aber das Schicksal der Freischar weiter verfolgen, wenden wir uns noch einmal zurück nach Leipzig“ sind nicht eben elegant und hätten leicht vermieden werden können; sehr schön klingt I, 27 die „fein fühlendste Opferwilligkeit“, und hässliche Wortwiederholungen sowie unangebrachter Tempuswechsel stören nicht selten. Hier und da ist der Ton der Darstellung etwas zu panegyrisch geraten, aber im allgemeinen bekunden die Verfasser doch eine erfreuliche Objektivität (vgl. z. B. die Anmerkung zu I, 106, 4). Eine andere Disposition hätte ich nur an zwei Stellen gewünscht:. die Behandlung von Körners Jugendjahren ist durch mancherlei Einschiebsel recht zerrissen, und die Liebe Körners zu Toni Adamberger steht I, 334 schon in voller Blüte, während die Verfasser doch hätten versuchen sollen, ihre allmähliche Entwickelung zu schildern. Jetzt kann man diese nur zwischen den Zeilen herauslesen.

Indessen ist das Peschel-Wildenowsche Buch nicht bloss eine populäre Biographie Theodor Körners und der Seinen. So wenig es selbst Anspruch darauf erhebt, eine eigentlich wissenschaftliche Leistung zu sein, so gern wird man anerkennen dürfen, dass es doch auch der Wissenschaft dankbar anzuerkennende Dienste leistet. Auch in wissenschaftlicher Beziehung bedeutet es für viele biographische Körner-Fragen einen entschiedenen Fortschritt, wie denn, um wenigstens einen Punkt hervorzuheben, II, 241 die Deutung des „E. in G.“ als „Einsiedel in Gnandstein“ durchaus ansprechen muss. Das Buch führt uns einige neue, wenn auch meist recht unbedeutende Persönlichkeiten aus Körners Leben vor, das II, 189—192 mitgeteilte Verzeichnis der von der Familie Körner bekannten Bildnisse ist als vollständig und abschliessend anzusehen, die übersichtliche Stammtafel am Schlusse des Textes wird man immer gern zu Rate ziehen, und wenn die Verfasser da und dort Vermutungen über die Entstehungszeit einzelner Körnerscher Gedichte aussprechen, so haben sie damit mindestens anregend gewirkt. Freilich lässt das Buch, wenn man es als wissenschaftliche Leistung auffasst, andererseits auch wieder manches vermissen. Bei der Behandlung von Körners Werken ist, um nur die wichtigsten Lücken aufzudecken, das Ästhetische viel zu kurz weggekommen, und den Anteil, den der Vater Körner an dem litterarischen Schaffen seines Sohnes hatte, im Zusammenhang zu untersuchen, bleibt ebenso eine Aufgabe für die Zukunft, wie eine eingehende Erörterung der Abhängigkeit Körners von Schiller nach Peschel und Waldenow inzwischen erst Reinhard in seiner fleissigen Dissertation geliefert hat. Was die Verfasser an Bemerkungen zu einer Betrachtung der Körnerschen Werke im Lichte der vergleichenden Litteraturgeschichte beibringen, ist herzlich wenig.

Auch in Einzelheiten wird man nicht immer mit ihnen einverstanden sein können, und es seien hier einige Punkte herausgegriffen.

Die Beurteilung Hubers (an verschiedenen Stellen des ersten Bandes) ist zu hart. I, 43, 1 ist für „Kunst" besser „Philosophie" zu setzen: Körner schläft über dem Kant ein. Ebd. Z. 10: Die Langsamkeit von Körners Schriftstellerei wird von Schiller in „Körners Vormittag" nicht bloss „verspottet", sondern gleichzeitig auch in feinster Weise entschuldigt. I, 46, 1 v. u.: Sollte es nicht vielleicht Hohn gewesen sein, wenn Göschen Körner „für dessen Uneigennützigkeit und freundschaftliche Rücksichtnahme" dankte? Denn Körners damaliges Auftreten gegen Göschen ist von Rücksichtslosigkeit nicht freizusprechen, wenn diese auch aus begreiflicher Ängstlichkeit entsprang. I, 77, 1: Die Frage in der Klammer ist ganz unnötig: „es gerade mit Ihnen zu thun" heisst natürlich: „mich gerade mit Ihnen über mich zu unterhalten". I, 86, 4 v. u.: das Urteil Schillers über Matthisson hätte als Parallele erwähnt werden sollen. I, 135, 14: Auch hier ist die in Klammern stehende Frage überflüssig: hinter „Busen" ist das „glänzt" der vorhergehenden Zeile zu ergänzen. Dazu zwei Beispiele stilistischer Entgleisungen! I, 130, 28—30: „Von Kennern der Musik wurde sie, ohne hübsch zu sein, oft wegen ihrer klangvollen Stimme . . . . bewundert" — wie hängt die Beurteilung ihrer musikalischen Fähigkeiten mit der ihres Gesichtes zusammen? Und II, 128 citieren die Verfasser eine Briefstelle des Grafen Gessler, in der dieser an Frau von Wolzogen berichtet, der Vater Körner würde schwerlich ganz des Grames über den Verlust seines Sohnes Meister geworden sein, „wenn ihm nicht ein Impuls von aussen zu Hilfe gekommen wäre". Nun heisst es weiter: „Fürst Repnin . . . . überreichte nämlich Dr. Körner . . . den russischen Annenorden zweiter Klasse; zugleich wurde er (NB. Körner, nicht nach strenger grammatischer Analyse Repnin!) zum Gouvernementsrat ernannt." Dieser wunderwirkende Impuls war also ein Orden — ein Orden für einen Mann wie Körner! Jedermann weiss natürlich, was die Verfasser meinen, aber wie wenig geschickt haben sie sich hier ausgedrückt!

Nur ganz im Vorbeigehen will ich der Druckfehler gedenken, mit denen das Buch in dieser ersten Auflage noch reichlich durchsetzt ist (störend besonders: I, 65, 5 v. u. „Augenblicke" statt „Augenblick" — so auf dem Faksimile der folgenden Seite ganz deutlich; I, 104, 5: „Gesundheit" und „recht" statt „Gesunheit" und „rechter" — so auf dem Faksimile S. 101 ebenfalls ganz deutlich; I, 351, 3: „habe" statt „hab'"; Z. 4: „heute noch ein" statt „heute ein"; I, 376, 21 streiche entweder „dort" oder „daselbst". Aber ein kurzes Wort verlangen noch die Illustrationen, mit denen das Werk in opulenter Weise ausgestattet ist. Da und dort fast zu opulent, denn z. B. das Stillleben der Schul- und Zeichenbücher Körners (I, 105) oder das Autogramm Friesens (II, 91) hätten gern entbehrt werden können: wenn dafür lieber andere Partien des Werkes, wo viele Seiten lang kein Bild den Text unterbricht, reichlicher bedacht, die Illustrationen also gleichmässiger verteilt worden wären! Auch das Porträt Rollers (I, 127) passt nicht

recht in das Buch, da der Pfarrer hier als Greis dargestellt ist, während er doch zu der Zeit, von der im Texte die Rede ist, erst siebenundzwanzig Jahre alt war. Dagegen ist es u. a. sehr interessant, dass man II, 41 einmal einen Arndt aus jüngeren Jahren zu sehen bekommt, und dass das Faksimile I, 177 die feinen schlanken Schriftzüge der Herzogin Dorothea von Kurland wiedergiebt, zumal da auch der Ton des ausgewählten Briefes so gut zu dem vornehmen Wesen der Schreiberin passt: selbst ihrem Patenkinde gegenüber bleibt die hohe Frau „Dorothea, Herzogin von Curland", wie sie sich unterzeichnet. Die Herstellung der Bilder lässt öfters zu wünschen übrig; vor allem hätte viel häufiger statt der Ätzung Holzschnitt angewendet werden müssen. Inkonsequent ist es, dass die Notizen über die Originale manchmal im Abbildungsverzeichnis, manchmal in den Unterschriften gegeben sind. Interessant wäre es gewesen, über Besitzer und Standort derjenigen Originale etwas zu erfahren, die sich nicht im Körner-Museum befinden.

Ich fasse mein Urteil dahin zusammen: das reich-, wenn auch nicht immer glücklich illustrierte Werk hat die Aufgabe, die ihm die Verfasser selbst gestellt haben, eine für weitere Kreise bestimmte Lebensschilderung Körners und der Seinen zu bieten, im allgemeinen zur Zufriedenheit gelöst. Es bringt auch der Wissenschaft einige Bereicherung, aber freilich keine wesentliche, und vor allem ist es als wissenschaftlich abschliessendes Werk über Körner nicht anzusehen: auch Peschel-Wildenow haben noch eine Reihe wichtiger Probleme ungelöst gelassen. Vielleicht setzt Peschel seine Arbeit in dieser Beziehung selber noch einmal fort; überlässt er dies aber anderen Forschern, so bin ich überzeugt, dass er wenigstens durch die immer bereite Opferwilligkeit, mit der er sein Museum und seine Zeit stets in den Dienst des wissenschaftlichen Fortschritts gestellt hat, mit Teil haben wird an den gewonnenen Ergebnissen.

Leipzig. Hans Zimmer.

Kurze Anzeigen.

Alle wesentlichen Punkte, welche Franz Geppert in seiner Abhandlung „Zwei Lustspiele Ludwig Wielands" Bd. XIII, S. 355 f. berührt, habe ich bereits in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1899, Nr. 266 und 267 beleuchtet. Nur zu dem Schlussteil (S. 367 ff.) eine Berichtigung: Geppert betont, meine Zusammenstellung biographischer Daten habe „noch keine positive Widerlegung gefunden". Indem er eine solche versucht, lässt er 1) das entscheidende Hauptmoment fort: für die „Familie Schroffenstein" hat Kleist überhaupt keine Bezahlung erhalten, — Gessner hatte inzwischen seine Zahlungen einstellen müssen, am 5. Oktober 1803, schreibt Kleist, als er zum ersten Male seit Erscheinen der „Schroffensteiner" Bern berührt hat, an seine Schwester klipp und klar: „Gessner hat mich nicht bezahlt" (s. meine Einleitung zu den Jugendlustspielen S. X f.). — 2) verschiebt Geppert die Grundlage der biographischen Feststellung, indem er die Ent-

stehung der beiden Lustspiele (S. 368) ins Jahr 1802 rückt, während ich sie ausdrücklich (Einleitung S. V und XXXVI) zwei Jahre früher ansetze. Tatsächlich unrichtig ist übrigens auch Gepperts Behauptung (S. 356), man habe die beiden anonymen Lustspiele „schon früher vermutungsweise" Ludwig Wieland zugeschrieben.

Kiel. Eugen Wolff.

*

Die Einleitungssätze von Wolffs Entgegnung bedürfen kaum einer Kritik. Nur um Missverständnissen zu begegnen, mag nochmals (vgl. meine Abhandlung S. 366 Anm. 1) bemerkt werden, dass meine Arbeit lange vor Erscheinen der von Wolff herangezogenen Artikel an die Zeitschr. f. vgl. Litt.-Gesch. abgegangen war, nämlich Ende April 1899). Zu den einzelnen Punkten aber folgendes:

1) Wolff hat bisher noch nicht bewiesen, dass Kleist für „die Familie Schroffenstein" von Gessner überhaupt keine Bezahlung erhalten hat. Er fasst sein Citat mit Unrecht völlig wörtlich. Eine zweite Nachricht von Kleist nämlich (vgl. S. 370) vom 2. August 1802, also aus der Zeit seines dauernden Aufenthaltes in der Schweiz, berichtet uns, er habe infolge eines längeren Siechtums 70 franz. Louisdor verloren, „darunter 30, die ich mir durch eigene Arbeit verdient hatte". (Wolff will allerdings völlig willkürlich diese Bemerkung nicht auf unser Drama beziehen). Diese „eigene Arbeit" kann nur auf dem Gebiete der Schriftstellerei gelegen haben. Der einzige Verleger, mit dem Kleist damals unseres Wissens in Verbindung stand, war Gessner. Aus Kleists Briefen können wir nur auf ein einziges Geschäft zwischen ihm und Gessner schliessen — eben auf den Verlag der „Schroffensteiner", von dem wir auch allein wirklich etwas wissen. Die 30 Louisdor müssen also wohl die Bezahlung für dieses Drama gebildet haben, oder besser, wie ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube, nur die vorläufige Anzahlung (vgl. S. 370). Kleist hat also doch eine Bezahlung von Gessner für unser Drama erhalten. Die von Wolff herangezogene Briefstelle kann also nicht anders verstanden werden, als dass er 1803 nur den noch ausstehenden Rest nicht erhalten hat. Er konnte dann mit vollem Recht an die jedenfalls von der Sachlage unterrichtete Schwester „klipp und klar" schreiben: „Gessner hat mich nicht bezahlt."

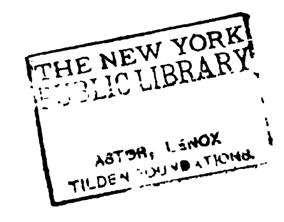
2) Von einer Verschiebung der Grundlage von Wolffs Hypothese durch mich kann keine Rede sein und zwar schon deshalb nicht, weil diese Angabe eben völlig unsicher ist. Der von Wolff S. XXXV seiner Einleitung versuchte Beweis genügt sicher nicht. Dagegen hat Wukadinowic, auf den ich mich auch S. 359 berufen habe, aufs klarste nachgewiesen, dass das „Liebhabertheater" zahlreiche ironische Bemerkungen über „die Familie Schroffenstein" enthält. Letzteres Stück hat Kleist wohl frühestens Mitte Januar 1802 den Freunden in der Schweiz mit dem bekannten Lacherfolge vorgelesen. Soll er sich wirklich selbst schon zwei Jahre vorher ironisiert haben?

3) Für den letzten Punkt verweise ich auf die Bemerkung, die sich in der „Rundschau" (Unterhaltungsbeilage d. dtsch. Ztg. 29. Juli 1898, Nr. 175) findet.

Wiesbaden. Franz Geppert.

*

Von den neuesten Heften der „Deutschen Litteraturdenkmäler" (bisher bei Göschen, jetzt B. Behrs Verlag, Berlin) bringt Nr. 82, herausgegeben von Fr. Brachmann, durch den erstmaligen Abdruck der „Christ-Comœdia" von Johann Hübner, 1694—1711 Rektor der Merseburger Domschule, einen neuen Beitrag zur Geschichte der Weihnachtsspiele; in Nr. 83/88 hat Kurt Benndorf den Roman „Der musikalische Quacksalber" des Johann Kuhnau von 1700 neu herausgegeben und sein Verhältnis zu Christian Weises „politischem Quacksalber" erörtert. Als 14. Heft der „Lateinischen Litteraturdenkmäler" des 15. und 16. Jahrhunderts (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung) hat Gg. Ellinger einen sorgfältigen Neudruck der berühmten, auch von Goethe gelesenen und nachgeahmten „Basia" des Johannes Secundus mit einer Auswahl aus seinen Vorbildern und Nachahmern besorgt. M. K.



Abhandlungen.

Das Verhältnis Susanna Centlivre's zu Molière und Regnard.

Von
Friedrich Hohrmann.

(Fortsetzung.)

III. Susanna Centlivre und Regnard.

Nicht nur dem grossen Meister Molière hat die Engländerin, wie im ersten Teile der Untersuchung (XIV, 47 f.)[1] nachgewiesen wurde, verschiedene ihrer Lustspielstoffe entnommen.

1. Schon in ihrem ersten (?) Werke, dem 1700 zuerst aufgeführten „Perjur'd Husband“, erkennen wir Spuren von Regnard's Einwirkung.

Am Schlusse des ersten Aktes dieser Tragikomödie schickt die junge Gattin des alten, gebrechlichen Pizalto ihre Zofe mit einem Briefe an den während des Karnevals in Venedig weilenden Franzosen Ludovici, in den sie sich verliebt hat. Sie teilt ihm mit, dass er sie, wenn es ihm dazu nicht an Mut fehle, um vier Uhr Nachmittags auf dem spanischen Platze treffen könne. Ehe die Zofe Antwort erhält, sieht der junge Mann, in seinem Notizbuche nach, welche Verabredungen er bereits mit anderen Damen für den Nachmittag getroffen hat. Dann beschliesst er, Lady Pizalta's Wunsch zu erfüllen. Vgl. Akt I, Schluss, Centl. Bd. I, S. 18.

---

[1]) Nachträglich möchte ich zu dem über Molière's Einwirkung auf die englische Dichterin Gesagten noch hinzufügen, dass in den Jahren 1880/81 Henri van Laun, Verfasser einer Übersetzung Molière's ins Englische, im Moliériste 5 Artikel über „die Plagiatoren Molière's in England“ veröffentlichte. Ausser der Benutzung des „Le Mariage Forcé“ und des „Le Médecin malgré lui“ erwähnt er, dass in Centlivre's Komödie eine Reminiscenz an Sganarelle vorhanden sei, giebt jedoch nichts Näheres darüber an. Vgl. Moliériste, 1881, janv., 2e année, p. 305. Die Angabe der benutzten Scenen ist ungenau. Vgl. Moliériste, 1880, août, nov., 1881 janv., mai, août.

Diesen wirksamen Aktschluss verdankt die Engländerin Regnard's „Le Divorce". In diesem bittet die vergnügungssüchtige, ihres alten Gatten überdrüssige, junge Isabelle den Chevalier de Fondsec, der ihr während der Abwesenheit ihres Mannes einen Besuch macht, den Nachmittag bei ihr zu verbringen. Im Zweifel, ob er diesen Wunsch erfüllen kann, zieht er ein Register aus der Tasche, worin die verschiedenen Stelldicheins verzeichnet sind, die am Nachmittage dieses Tages (son grand jour de femmes) stattfinden sollen. Er giebt seine Besuche auf und stellt sich der Dame zur Verfügung. Vgl. Le Divorce, Akt II, Sc. 4: Bd. II, S. 410. Eine Stelle dieser Nachahmung zeigt recht genauen Anschluss an das Original.

Es heisst dort:

(bei Regnard)	(bei Centlivre)
A cinq heures et un quart, chez la comtesse qui m'a envoyé cette épée d'or: (En riant) Ah! ah! la sotte prétention! Vouloir que je rende une visite pour une épée qui ne pèse que soixante louis!	At half an Hour past Three, the Countess Wrinkle, who presented me with a Gold-hilted Sword — Silly Fool! does she think I'll bestow one of my Visits on an old shrivelled Piece of Antiquity, for a trifling Present, not worth above threescore Pistoles —

Die derbe Bezeichnung „an old shrivelled Piece of Antiquity" hat sie also der Vorlage hinzugefügt. Den treffenden, in echt renommistischem Tone gehaltenen Schluss der Stelle (il en coûtera la vie à trois ou quatre femmes; mais qu'y faire? le moyen d'être partout?) hat sie merkwürdigerweise fortgelassen.

2. The Gamester.

Am 22. Februar 1705 wurde, nach Knight nicht zum erstenmal, Sus. Centlivre's Bearbeitung des berühmtesten Regnard'schen Lustspieles „Le Joueur" unter obigem Titel zur Aufführung gebracht. Sie hat in der Hauptsache folgenden Inhalt:

Der junge Valère liebt Angelica, die seine Neigung auf das herzlichste erwidert. Leider beherrscht ihn eine unbezwingliche Leidenschaft für das Glücksspiel. Er hat wieder einmal sein Versprechen, fortan dem Spiel zu entsagen, gebrochen. Nach dem Verluste seines Geldes kehrt er morgens zerknirscht nach Hause zurück. Da besucht ihn sein Vater und droht ihm mit Enterbung, wenn er sich nicht schleunig und gründlich bessere, erbietet sich dagegen, nochmals seine Schulden zu bezahlen, falls er die Hand Angelica's erlange. Diese hat inzwischen erfahren, dass Valère wieder gespielt hat und will mit ihm brechen.

Sie erklärt ihrer Schwester, ihn nicht wieder sehen zu wollen. Sobald sie aber erfährt, dass diese ihn gern für sich gewinnen möchte, beschliesst sie gereizt, ihn nochmals zu empfangen. Valere erscheint bald. Er bekennt sich als einen Elenden, gesteht sein Unrecht, fleht kniefällig um Verzeihung und schwört Angelica, sie nie wieder zu betrüben. Sie ist zu einem letzten Versuche bereit, versöhnt sich mit ihm und schenkt ihm ihr mit Diamanten geschmücktes Bild mit der Bestimmung, verliere er es durch Geiz, Unbedachtsamkeit oder Falschheit, so büsse er damit auch sie ein. Doch seine unselige Leidenschaft für das Spiel überwältigt ihn von neuem, und nachdem ihm jemand 5 Guineen geliehen hat, eilt er wieder an den Spieltisch. Er gewinnt und geht beglückt nach Hause. Nachmittags spielt er nochmals, aber mit wechselndem Erfolge, verliert Uhr und Ring und schliesslich sogar die Diamanten, womit das Bild seiner Geliebten verziert ist, an einen unbekannten jungen Mann. Gegen den Willen Valère's entkommt dieser mit dem Bilde. Voll Verzweiflung begiebt sich der Spieler zunächst in seine Wohnung und dann auf den Rat seines Dieners zu Angelica, allerdings ohne Hoffnung auf Verzeihung, und sei es auch nur, um von ihr Abschied zu nehmen. Die Geliebte zeigt ihm das Bild, und er muss seine gemeine That gestehen. Nun erscheint sein Vater in Begleitung eines Notars, der den Heiratskontrakt ausfertigen soll. Als jener hört, wie sein Sohn gehandelt hat, enterbt er ihn. Valere nimmt Abschied und bittet Angelica, ihn nicht ganz zu vergessen. Da regt sich wieder die Allmacht der Liebe, sie verzeiht ihm nochmals und gesteht ihm, dass sie selbst, als Mann verkleidet, ihm das Bild abgewann. Nun vergiebt ihm auch der Vater und segnet das Paar.

Gegen Angelica intrigiert ihre neidische Schwester, die Witwe Lady Wealthy. Sie bemüht sich eifrig, aber erfolglos, ihr Valère wegzufischen, und reicht schliesslich dem schlichten, doch durchaus ehrenwerten Lovewell die Hand.

Ein anderer Bewerber um Lady Wealthy's Hand, ein feiger, prahlerischer Pseudomarquis, wird entlarvt.

Valere hat einen ungefährlichen Nebenbuhler in seinem alten Onkel Dorante, der sich vergebens abmüht, seinem Neffen die Gunst Angelica's streitig zu machen.

Wie im „Gamester“, so bildet auch im „Joueur“ Regnard's das Liebesverhältnis zwischen dem leidenschaftlichen Spieler Valère und Angélique den Mittelpunkt der Handlung. Trotz häufigem Bruche seines Versprechens, weder Würfel noch Karte mehr zu berühren, erlangt der

Liebende auch hier die Verzeihung und das Bild der Geliebten, vermag aber ebenfalls nicht, es zu bewahren. Wie im englischen Werke steht neben Angélique deren Schwester, die gleichfalls Valère erringen möchte. Auch der Onkel Dorante bemüht sich bei Regnard um die Hand der Angélique. In beiden Stücken tritt ein Falschspieler auf, der Valère die Handhabung falscher Würfel lehren will; er trifft jedoch statt des Sohnes den Vater. Eine wucherische Geldverleiherin sowie einen Gläubiger nebst einer Gläubigerin, die ohne Zahlung heimgeschickt werden, treffen wir sowohl bei Regnard als auch bei Sus. Centlivre. Um die Hand der koketten Witwe wirbt in beiden Dramen ein falscher Marquis, der später als Hochstapler blossgestellt wird. In beiden Lustspielen steht die Zofe der Angélique auf seiten Dorante's.

Die inhaltliche Übereinstimmung beider Komödien schliesst jeden Zweifel daran aus, dass der „Joueur“ die Grundlage des „Gamester“ bildet. An Stellen, die sich auch formell ganz oder nahezu decken, sind mir die folgenden aufgestossen:

(Regnard)	(Centlivre)
Hector, der Diener Valère's, erwacht und spricht: Il est, parbleu, grand jour. (I, 1; Bd. I, S. 308.)	Hector: Bless me! 'Tis broad Day-light ... (Bd. I, S. 133.)
Die Zofe der Angélique, Nérine, wünscht den Spieler zu sehen. Il faut que je le voie. (I, 2; Bd. I, S. 309.)	Favourite: I must see him. (Bd. I, S. 133.)
Hector, erwidernd: Va, mon maître ne voit personne quand il dort. (I, 2; Bd. I, S. 309.)	My Master sees no body when he's asleep. (Bd. I, S. 134.)
Hector, in Bezug auf seinen Herrn im Vergleiche zu dem älteren Bewerber: Les filles d'ordinaire, Aiment mieux le fruit vert. (I, 2; Bd. I, S. 311.)	Ay, but Women generally love green Fruit best .... (Bd. I, S. 134.)
In der Erwiderung Nérine's heisst es: Que Dorante a pour lui Nérine et la raison. (I, 2; Bd. I, S. 312.)	Once more I tell you, that Dorante has both Reason and Favourite of his Side. (Bd. I, S. 135.)
Valère zu Hector: Quelle heure est-il?	Sirrah, what's a Clock? (Bd. I, S. 135.)
Hector über Valère: Il jure entre ses dents. (I, 4; Bd. I, S. 314.)	... he swears between his Teeth. (Bd. I, S. 135.)

Valère wünscht sein Nachtkleid: Eh bien! me faudra-t-il attendre encore longtemps? (I, 4; Bd. I, S. 315.)	So hey! What, must I wait all Day? (Ebenda.)
Der Vater unterbricht die Verlesung der Schulden Valère's: Que je les paie ou non, ce n'est pas ton affaire. (III, 4; Bd. I, S. 349.)	If I discharge them or not, is not your Business. (I, 155.)
In dem Schuldenverzeichnis heisst eine Stelle: „Secondement, il doit à Jérémie Aaron, Usurier de métier, juif de religion . . .“ (III, 4; Bd. I, S. 349, 350.)	Secondly, Sir, here is due to Jeremy Aaron, Usurer by Profession, and Jew by Religion. (I, 156.)
Hector, mit Bezug auf die Gläubiger: J'enverrai les quidams tous à votre lever. (III, 4; Bd. I, S. 350.)	. . . . if you please, Sir, I'll send' em to your Levee . . . (I, 157.)
Hector, erwidert auf die Klage seines Herrn, der verloren hat: Mais, ce n'est pas ma faute. (IV, 13; Bd. I, S. 376.)	'Twas none of my Fault. (I, 183.)
Valère fordert Hector auf: Va me cherchez un livre. (IV, 13; Bd. I, S. 377.)	— go fetch me a Book. (I, 183.)
Hector fragt: Quel livre voulez-vous lire en votre chagrin? Valère: Celui qui te viendra le premier sous la main; Il m'importe peu; . . . . (IV, 13; Bd. I, S. 377.)	The first that comes to your Hand, no Matter which. (I, 183.)
Valère: Ouvre, et lis au hasard. (Ebenda.)	Oh, read, read at a Venture. (I, 184.)

Von diesen wenigen kurzen Stellen abgesehen, hat die Engländerin den übernommenen Stoff mit eigenen Worten zum Ausdruck gebracht, so dass sich die Übereinstimmung nur auf den wesentlichen Inhalt erstreckt. Diese Unabhängigkeit der sprachlichen Form erklärt sich teils daraus, dass Sus. Centlivre ihr Werk in Prosa schrieb, während der „Joueur“ in Alexandrinern abgefasst ist; teils entspricht sie der Selbständigkeit, mit der die Bearbeiterin den Bau des französischen Stückes umgestaltete. (Siehe später.)

Vergleichen wir noch in betreff des Ausdruckes folgende Stellen:

Im „Joueur“ wird der Vater, während Hector ihm die Liste der von seinem Sohne gemachten Schulden vorliest, wütend und weigert sich, sie zu bezahlen. Am Schlusse der Scene giebt er dem Diener eine Ohrfeige und spricht:

Tiens, maraud, le voilà,
Pour m'offrir un mémoire égal à celui-là.
Va porter cet argent à celui qui t'envoie.
Hector:
Il ne voudra jamais prendre cette monnoie.
Géronte (der Vater):
Impertinent maraud! va, je t'apprendrai bien
Avecque ton trictrac ...
Hector:
Il a dix trous à rien.
(III, 4; Bd. I, S. 352.)

Take that, Sirrah — You shan't lose by it, however — Go, Rascal, pay your Whores and Debts of Honour out of that.
Hector: Ay, Sir, they'll never take this Money of me; if you please, Sir, I'll send' em to your Levee, and you may pay' em yourself.

Sir Thomas Val. (der Vater):
Sirrah, I shall break your Head — Go get you to the Rake your Master; play, hang, or starve together, I care not — Debts, with a Pox; Gaming, Drinking, Wenching, rare Debts to bring into a Court of Chancery — You, O Lud, O Lud, O Lud — Bring me such a Bill of Debts, Rogue: Mercy on me, that there can be such Impudence in the World — O, I have much ado to forbear thee - Me such a Bill of Debts —
(Bd. I, S. 156, 157.)

Nachdem im 5. Akte desselben Lustspieles Géronte gehört hat, dass Angélique nicht seinem Sohne, sondern dem Onkel desselben die Hand reichen will, drückt er seinen Zorn und Schmerz in den Worten aus:

Sans vouloir davantage ici l'interroger,
Sa folle passion m'en fait assez juger.
J'ai peine à retenir le courroux qui m'agite.
Fils indigne de moi, va, je te déshérite;
Je ne veux plus te voir après cette action,
Et te donne cent fois ma malédiction.
(V, 8; Bd. I, S. 394.)

Sir Thom. Val.: Say you so, Madam, — then I'll do you Justice immediately. (Draws.) Sirrah, I'll save the Hangman a Labour, — I will you Bastard.
Val.: Do, kill me, Sir; you shall find I will not vent one Groan, — for my Soul has ta'en its Flight already, — My base Ingratitude has deeper stabb'd my Heart, than now your Sword can do — Say you so, Sirrah, — then I hope you 'll live to want Nothing, for I'll take Care you shall have Nothing to support your Extravagance. — Mr. Demurr, I desire you to make my Will this Minute, — and put the ungracious Rogue down a Shilling — Sirrah, I

charge you never to come in Sight of me or my Habitation more; nor, do you hear, dare to own me for your Father. — Go, Troop, Sirrah, I shall hear of your going up Holburn-Hill in a little Time. —
(Bd. I, S. 191.)

An den beiden mitgeteilten Stellen hat die Engländerin das Original erweitert und im Ausdruck vergröbert. —

Im „Joueur" weigert sich der Schneider Mr. Galonier, die Wohnung Valère's freiwillig zu verlassen:
Pour moi, je ne sors point d'ici, qu'on ne m'en chasse.
(III, 7; Bd. I, S. 358.)

Im „Gamester" ist es die Putzhändlerin Mrs. Topknot, die dieselbe Weigerung in die Worte fasst:
.... I won't go out of the House without Money.
Hierzu macht Hector die obscöne Bemerkung:
Then you must e'en lie with my Master or me; for here are no spare Beds — ...
(Centl. Bd. I, S. 161.)

Auch hat Sus. Centlivre es sich nicht versagen können, der Angelica im Schlussakte eine gemeine Äusserung in den Mund zu legen. Valère's Nebenbuhler Dorante teilt ihr mit, dass ihr Geliebter alle seine Eide gebrochen habe und wieder im Spielhause gewesen sei.

Dor.: As this is true or false, may I your Love enjoy.
Ang.: Suppose it true, am I confin'd to make my Choice in your Family — or indeed to choose at all — Perhaps I'll never marry —
Dor.: O say not so; let not so much Beauty lose the End of its Creation — You should bless the World with your Increase.
Ang. Methinks you are too much in the Wain to think of Increase — However ...... (Centl. Bd. I, S. 187.)
Dor., gleich darauf, nachdem Valère eingetreten ist:
However her Choice may go, I know who deserves her most — I'm no Gamester, Sir — her peaceful Hours of Rest shall ne'er be broke by me.
Hector bemerkt lakonisch:
That I dear swear. [Aside.]
(Bd. I, S. 187, 188.)

Neben der weitgehenden inhaltlichen Übereinstimmung beider Werke zeigen sich im Bau derselben wesentliche Unterschiede.

Zunächst fallen die verschiedenen Ausgänge der beiden Dramen auf.

Während im „Joueur“ der Spieler von der Geliebten zurückgestossen, sein Onkel dagegen durch ihre Hand beglückt wird, gewährt im „Gamester“ das junge Mädchen jenem nochmals Verzeihung und wird seine Gattin.

Im Zusammenhange mit dieser Abweichung steht die Charakterverschiedenheit des englischen und des französischen Spielers.

Als im „Joueur“ der Diener seinen Herrn, der im Spiel verloren hat, fragt, ob er Angélique noch liebe, fühlt er sich durch diesen Zweifel beleidigt und beteuert, er bete sie an. Die Mitteilung, sie habe sich, da er seiner Spiellust nicht Herr werden könne, für seinen Onkel erklärt, setzt ihn in Erstaunen; er hält das für unmöglich, denn er fühlt seinen Wert. Sollte es wirklich der Fall sein, meint er indes, so könne er ja zur Witwe, ihrer Schwester, abschwenken, wenn diese Aussicht ihn auch nicht lockt. (I, 6.) Bei der Versöhnung der Liebenden verspricht Valère, nachdem Angélique ihm ihr Bild geschenkt hat, sich von diesem sogar im Tode nicht trennen zu wollen. Doch unmittelbar nach diesem Versprechen, ungeachtet der anfänglichen Abmahnung seines Dieners, und obwohl er selber zugesteht, dass er auf ehrenhafte Weise sich nicht von dem Bilde trennen könne, verpfändet er es an Mme La Ressource, um Geld zum Spiel zu erhalten. (II, 13. 14.) — Nach vollbrachter That fühlt Valère keine Reue. Er gewinnt beim Spiel, und sein Diener rät ihm, das Bild einzulösen. Doch dies unterbleibt. (III, 6.) Das Glück im Spiele lässt Valère seine Liebe ganz vergessen. Hector erinnert ihn wiederholt an seine Geliebte. Doch so sehr hat ihn der Erfolg berauscht, dass er zerstreut und kühl über die Versöhnung bemerkt: A te dire le vrai, je n'en suis pas fâché. (III, 6.)

Als er beim Spiel alles verloren hat, gedenkt er dagegen mit grosser Lebhaftigkeit Angelicas. Nur sie werde er fortan lieben, und seine Liebe gewähre ihm Trost in seinem Leide. (IV, 13.)

Als er dann sogar die Geliebte einbüsst, bewahrt er, im Gegensatze zu der verzweifelten Stimmung, in die ihn der Spielverlust versetzte, eine auffallende Ruhe. Kein Wort der Klage entschlüpft ihm, sondern er tröstet sich mit künftigen Erfolgen im Spiele. (V, 12.)

Durch Wort und That zeigt Valère also, dass die unselige Leidenschaft für das Spiel fast ausschliesslich seine Seele erfüllt, die Liebe hingegen nur äusserst lose Wurzeln in seinem Herzen geschlagen hat.

Ganz anders verhält sich der Spieler bei Sus. Centlivre.

Den Vorschlag seines Dieners, der Schwester Angelicas im Notfalle den Hof zu machen, weist er entrüstet ab. (I. Bd, S. 137.)

Dass das junge Mädchen ihm seinen Onkel vorziehen könne, hält er zwar wie der „Joueur“ für unmöglich, spricht aber nicht so selbstbewusst von sich wie dieser. (S. 136.) Auch nachdem er im Spiele glücklich gewesen ist, gedenkt er der Geliebten und freut sich der Versöhnung mit ihr. (S. 158.)

Er wird in schwere Versuchung geführt, der er widersteht. Während er spielt, bringt ihm nämlich ein Bote einen Brief von der Witwe, in dem sie erklärt, dass ihr eine Liebeserklärung nicht unangenehm sein würde. Zur Bekräftigung hat sie eine Anweisung auf £ 100 beigefügt. Zunächst gerät Valère's Charakterfestigkeit ins Wanken. Er erinnert sich zwar seines Freundes Lovewell, der die Witwe liebt, sowie der treuen Angelica. Aber ihn reizen auch die £ 100. In diesem Augenblick des Zweifels erscheint Lovewell. Beim Anblick des Freundes siegt die Treue, er stösst die Versuchung zurückt und zeigt ihm das Schreiben und die Anweisung. (S. 170. 171.)

Das Bild der Geliebten bewahrt allerdings auch er nicht. Die Lage jedoch, in der es ihm abhanden kommt, ist durchaus anders als jene, in welcher der Spieler Regnard's seine verhängnisvolle That begeht.

Er hat bereits längere Zeit gespielt und nach grossem Gewinne alles Geld wieder verloren. Er befindet sich daher in hochgradiger Erregung. Nun lässt er sich hinreissen, setzt auf die Diamanten des Bildes und verliert wieder. Die Diamanten will er zwar dem unbekannten Gewinner überlassen; doch das Bild selbst zu verlieren, sträubt er sich aufs äusserste. Um es zurück zu erhalten, ist er zum Zweikampf entschlossen, und nur einem glücklichen Zufalle verdankt es die verkleidete Angelica, dass sie mit dem Kleinode entkommt. (S. 176 ff.)

Und nun sein Verhalten nach dem Verluste des Bildes. Verzweiflung erfasst ihn, und nur das quälende Bewusstsein seiner Schuld erfüllt sein Inneres. Er erklärt es für unmöglich, zu Angelica zu gehen, sie könne ihm nie verzeihen. Er will England verlassen und im Dienste seines Vaterlandes für seine Thorheiten büssen. Den Rat seines Dieners, zu der Geliebten zu gehen und sie zu heiraten, befolgt er zwar, doch ohne Hoffnung auf Versöhnung. (S. 183. 184.) Nachdem sie ihn seiner That überführt hat, erklärt er, sie könne ihn nicht schlechter behandeln, als er es verdiene. Er gesteht die Gemeinheit seiner Handlungsweise und will nicht auf Verzeihung hoffen. (S. 190.) Dass der erzürnte Vater

ihn enterbt, hält er für bedeutungslos im Vergleiche mit dem Verluste der Geliebten. Schon ist er im Begriffe fortzugehen, da verzeiht sie ihm nochmals. (S. 191. 192.)

Im Gegensatze zu der oberflächlichen Neigung des französischen Spielers ist also die Liebe des englischen echt und tief. Er besitzt ein starkes Gefühl sittlicher Verantwortlichkeit, das man beim „Joueur" vermisst. Der Entschluss, im Kampfe für sein Vaterland seine That zu büssen, zeugt von Willenskraft und edler Gesinnung. Wir dürfen daher seiner wiederholten Versicherung, die Würfel künftig nicht mehr zu berühren, Glauben schenken. (S. 182. 184. 192. 194.)

Durch die sittliche Hebung Valère's hat Sus. Centlivre den plötzlichen Umschwung, der sich in seinem Innern vollzieht, vorbereitet und als möglich dargestellt, um den versöhnenden Schluss ihres Dramas nicht unnatürlich erscheinen zu lassen.

Der Ausgang des französischen Lustspiels versetzt uns nicht in jene gehobene, geklärte, wahrhaft heitere Stimmung, die das echte Lustspiel erweckt.[1]) Die komischen Einzelheiten und der unverwüstliche Optimismus des unverbesserlichen Spielers verfehlen zwar ihre erheiternde Wirkung nicht; diese wird jedoch dadurch beeinträchtigt, dass die junge Angélique gegen ihre Erwartung dem älteren, biederen und bescheidenen Onkel Valères, den sie wohl achtet, aber nicht liebt, die Hand reicht. Die unbändige Leidenschaft des Spielers zerstört ihr Liebesglück und die frohe Hoffnung des Vaters auf seine endliche Besserung. Die Enterbung und Verfluchung des Sohnes rufen einen Missklang hervor, über den uns die tröstenden Schlussworte desselben „Va, va, consolons-nous, Hector; et quelque jour — Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour" nicht hinweghelfen. Die Versetzung des Bildes unmittelbar nach der Versöhnung, die Gleichgültigkeit, womit der Sohn den Fluch des Vaters und die Zurückweisung durch die Geliebte hinnimmt, lassen nicht dasjenige Mass von Achtung für ihn aufkommen, das zur Erzeugung einer wahrhaft komischen Gesamtwirkumg notwendig ist.[2]) Möglicherweise waren es derartige Empfindungen, die auch bei Sus. Centlivre die Erzeugung einer echt komischen Wirkung verhinderten und sie bewogen, das französische Drama in der angegebenen Weise zu ändern.

Anders urteilt Mahrenholtz, wenn er sagt: In der Darstellung hängt, wie bei Molière's „Avare", alles an dieser einen Figur, und hier

[1]) Baumg., S. 247.
[2]) Baumg., S. 224 ff., 245.

wie dort müssen wir den Triumph des Dichters bewundern, der durch die Macht der Komik den moralischen Unwillen gegen den Helden des Stückes überwindet und diesem, trotz seiner lasterhaften Verirrung, soviel Anteil an dem echt Menschlichen giebt, dass die Verachtung seiner haltlosen Schwäche nicht zu einem ästhetischen Widerwillen steigt, den keine Kraft der Dichtung oder Darstellung zu meistern vermöchte.[1])

Es sei noch bemerkt, dass der Schluss der französischen Komödie einer Regel widerspricht, die Sus. Centlivre fast in allen ihren Lustspielen befolgt, der nämlich, dass am Schlusse derselben die Hauptpersonen durch die Ehe verbunden werden.

Auch entspricht die Wendung zum Guten, die sich in Valère vollzieht, dem ihren Dramen eigentümlichen moralisierenden Zuge, dass leichtsinnige, vergnügungssüchtige Menschen sich bessern. —

Der Charakter des Gegenliebhabers Dorante ist ebenfalls in beiden Dramen wesentlich verschieden gezeichnet.

Bei Regnard ist Dorante ein älterer, ernster und bescheidener Mann, „ruhig im Zorn wie in der Liebe“. Er schmeichelt sich nicht, bei seinem Alter über seinen jungen Neffen den Sieg davonzutragen und will sich von seiner Liebe freizumachen suchen. (III, 2.) Er unterdrückt seine Eifersucht und giebt dem jungen Mädchen darin recht, dass es seinen Neffen vorzieht. (V, 1.) Selbst als er die Hand Angelicas erhält, tritt er aus seiner ruhigen Haltung nicht hervor. (V, 7. 8.)

Bei Sus. Centlivre wird Dorante an verschiedenen Stellen als alter Mann bezeichnet. (Bd. I, S. 134. 144. 153. 187. 188.) Trotz seiner Jahre verfolgt er zäh und hoffnungsvoll das Ziel, seinen Neffen aus dem Felde zu schlagen und bedient sich dabei als Vermittlerin der Zofe Angelicas, der er reichlich lohnt. (S. 154. 167). Er trifft gerade in dem Augenblick mit seinem glücklichen Nebenbuhler zusammen, als dieser sich nach der Versöhnung mit dem Bilde der Geliebten entfernt und letzteres lachend dem eintretenden Alten unter die Nase hält. Er schenkt seiner Fürsprecherin einen Ring, und diese ersucht ihn, der Angebeteten zu schreiben. Er bittet sie ernsthaft, die Grösse seines Vermögens, die Festigkeit seines Charakters hervorzuheben und ausserdem zu erwähnen, dass er nicht über 42 Jahre alt und bereits mit 30 grau gewesen sei. (S. 154. 155.) Er führt sich mit folgender schwülstiger Phrase bei Angelica ein: „May I venture to approach the Rays of that Divinity, which darts into my Soul an impetuous Flame?“, worauf sie ihm die

[1]) Mahr. Regn. S. 20.

bissige Antwort erteilt: „O dear Sir, there's a Fire in the next Room, whose Flames will warm you better than my Beauty, I believe". — (S. 168). Vgl. auch S. 169.

Sie empfiehlt ihm dann ihre Zofe und weist ihn auf das Unpassende hin, ihr bei seinem Alter den Hof zu machen. (S. 168.) Er schmäht seinen Neffen, der wieder ins Spielhaus, eine jener Schulen der Armut, gegangen sei, und rühmt sich als besseren Menschen. Als der herbeigerufene Diener seine Behauptung bestätigen muss, fragt der Alte sie, ob sie nun endlich sein Herz annehmen wolle. Da verliert sie fast die Geduld und weist ihn nachdrücklich ab, sie achte sein Alter, aber hasse sein — Werben (dürfen wir wohl ergänzen). (S. 168. 169.) Später warnt er sie nochmals vor seinem eidbrüchigen Neffen, doch auch jetzt ohne Erfolg. (S. 187.) Er singt und freut sich boshaft, als Angelica Valère seiner That überführt. (S. 190.) Doch allen seinen Hoffnungen macht die endgültige Versöhnung der Liebenden ein Ende. (S. 192.)

Aus der ernsten Gestalt des Dorante Regnard ist demnach bei Sus. Centlivre ein verliebter alter Thor geworden, der uns zugleich lächerlich und bemitleidenswert erscheint. Im Gegensatze zu der sittlichen Hebung Valère's hat die Engländerin seinen Gegner sittlich tiefer gestellt. —

Den Ernst und die Würde der Regnard'schen Gestalt hat sie auf Lovewell übertragen, der im „Joueur" fehlt.

Lovewell, Valère's Freund, liebt die Schwester Angelica's, die eitle, gefallsüchtige Witwe Lady Wealthy. Bereits vor ihrer ersten Ehe bemühte sich der schlichte, biedere Mann um ihre Hand. Mit bewunderswerter Langmut erträgt er ihr launenhaftes Wesen, bis ihm endlich das langersehnte Glück zu teil wird.

Auch die Gestalt der Witwe hat Sus. Centlivre nicht unverändert übernommen.

Bei Regnard ist sie eine „Mischung von Koketterie und Prüderie" und möchte leidenschaftlich gern wieder heiraten. (I, 6.) Zuerst hat sie es auf Valère abgesehen, obgleich sie ihn soeben ihrer Schwester gegenüber einen wahren Narren genannt hat, der das Vermögen derselben bis auf den letzten Heller verspielen werde. Sich selbst traut sie die Fähigkeit zu, ihn zu zügeln. Sie ist sehr eingebildet und kann sich durchaus nicht vorstellen, dass Valère sie nicht liebe. Für Angélique, meint sie, empfinde er nur eine flüchtige, veränderliche Neigung. Sie dagegen vermöge ihm dauernde Liebe einzuflössen. (II, 2.) Sobald sie sieht, dass sie sich in ihrer Erwartung getäuscht hat, nennt sie Valère einen Gecken. (II, 10.) Hierauf trägt sie Dorante in nicht misszuverstehender

Weise ihre Liebe an; doch hat sie auch bei diesem kein Glück. (IV, 7.) Verzweifelnd beklagt sie den Rückgang der Galanterie und setzt ihre Hoffnung auf einen feigen, prahlerischen Marquis, um sich eine Partie zu sichern. (IV, 8.) Als aber die Ehe geschlossen werden soll, wird der Herr Marquis als Betrüger entlarvt, und die enttäuschte Witwe zieht sich mit den Worten zurück: „Pour toujours je renonce aux humains.“ (V, 4 u. 5.)

In der englischen Bearbeitung macht Lady Wealthy zunächst einen noch ungünstigeren Eindruck als im „Joueur“. Sie ist nicht nur sehr eingebildet, sondern auch ausserordentlich neidisch auf den Erfolg anderer. (S. 147.) Sobald sie merkt, dass Valère sie nicht liebt, will sie wenigstens den Schein einer solchen Liebe erwecken, um ihre Schwester zu ärgern. (S. 152.) Ihr halbes Besitztum möchte sie hingeben, um ihrer Schwester Wünsche zu vereiteln und Valère in ihre Gewalt zu bringen. Um ihren Stolz zu befriedigen oder wenigstens den Frieden der Liebenden zu stören, ist sie schamlos genug, den erwähnten Brief mit der Anweisung an Valère zu schicken. (S. 166. 167.) Doch bereits vor dieser That erkennt sie Lovewell's Wert an (S. 151), und unmittelbar nach derselben empfindet ihre Seele schmerzlich die schlechte Behandlung, die sie ihm hat zu teil werden lassen, und sie gesteht, dass er eine bessere verdiene. (S. 167.) Nachdem er dann ihre Ehre durch die Notlüge wiederhergestellt hat, er selbst habe das Schreiben an Valère verfasst, um einem etwa zwischen diesem und Lady Wealthy bestehenden Verhältnis auf die Spur zu kommen, ist sie über solchen Edelmut betroffen. In dem beschämenden Gefühle ihres unwürdigen Benehmens sagt sie ihm Lebewohl. („Love without Esteem is a forc'd Plant and wants its Root“. . .) Lovewell aber hält sie durch die Erwiderung zurück, dass die Ehre den Mittelpunkt ihrer Seele erfülle und dass alle ihre kleinen Ziereréien nur die Folgen ihres Spiegels und ihrer Schönheit seien. (S. 185.) Nun reicht sie dem edelgesinnten Manne mit den Worten die Hand: „This I resolve in favour of your noble Usage, to banish from my House that senseless Train of Fop Admirers, which I always laugh at, and only kept to feed my Vanity.“ (S. 186.)

Auch durch ihr Verhältnis zu dem Pseudomarquis erscheint sie in günstigerem Lichte. Im „Joueur“ sind seine Werbungen von Erfolg gekrönt, und nur ein günstiger Zufall rettet sie vor dem traurigen Lose, den Betrüger zu heiraten. Im „Gamester“ dagegen sind die Bemühungen des Schwindlers, der sich für einen Franzosen ausgiebt, durchaus erfolglos. Gleich anfangs nennt sie ihn verächtlich einen Narren. (S. 147.) Seiner Erzählung, er habe ihretwegen Valère zum Zweikampfe heraus-

gefordert, schenkt sie mit Recht keinen Glauben, sondern erklärt ihn für einen Feigling. (S. 174.) Schliesslich verbietet sie ihm ihr Haus, worauf er entmutigt abgeht. (S. 175.) Sie durchschaut ihn von vornherein, und an eine Heirat mit ihm denkt sie gar nicht.

Die klägliche Rolle, die Sus. Centlivre dem Marquis zugewiesen hat, ist wohl auf ihre Abneigung gegen die Franzosen zurückzuführen. (Vgl. ihr Lobgedicht auf Prinz Eugen, Bd. II, S. 254 ff.)

Ausser diesen Umgestaltungen im Bau des Dramas erscheinen mir die folgenden erwähnenswert.

Im „Joueur" findet die zur abermaligen Versöhnung und Schenkung des Bildes führende Begegnung der Liebenden in Gegenwart der Witwe statt. Als Valère das junge Mädchen von neuem seiner unveränderten Liebe versichert, glaubt jene, diese Versicherung gelte ihr, nur die Schüchternheit halte Valère ab, sich an die wirkliche Geliebte zu wenden. Im Zweifel darüber fragt sie:

Ce n'est donc pas pour moi que votre cœur soupire?

und gleich darauf:

Quoi! d'aucun feu pour moi votre âme n'est éprise?

Die ungünstige Antwort auf ihre naiven Fragen presst ihr den Ausruf ab:

Vous êtes un fat. (II, 10.)

Mit diesen Worten verlässt sie die Scene.

Im „Gamester" trifft Valère die Witwe zunächst allein. In pathetischem Stile erklärt er ihr, er sei in der Liebe unglücklich, und in ihrer Macht stände es, ihm zu helfen. Sie hofft bereits, er werde ihr im nächsten Augenblicke seine Liebe erklären, und erwidert, er solle glücklich werden. Da sinkt er auf die Kniee und küsst ihr die Hand. Nun tritt Anglica herein und bricht in die Worte aus:

Ha! kneeling to my Sister, faithless Man — worauf er, Angelica meinend, entgegnet: There Madam, there's the angry Brow, that darts Distraction to my Peace: Your Aid to clear that Storm is what I su'd for!

Die empörte Witwe behauptet, er habe ihr eine Liebeserklärung gemacht und will die Lage zu ihren Gunsten deuten. Aber der Versuch misslingt, und sie zieht sich alsbald zurück. (S. 151 ff.)

Da Sus. Centlivre die wirksamen Situationen liebt, hat sie obige Änderung möglicherweise getroffen, um auch hier einen Situationseffekt zu erzielen. Möglich ist es aber auch, dass ihrem weiblichen Empfinden das Auftreten der Witwe bei Regnard als unschicklich erschien, ist es doch seltsam und unwahrscheinlich, dass eine ältere Dame in Gegenwart

ihrer jüngeren Schwester an den Geliebten der letzteren, den sie für sich ködern möchte, die oben erwähnten Fragen richtet.

Bemerkenswert ist ausserdem die Verlegung des Höhepunktes der Handlung. Bei Regnard ist dieser bereits am Schlusse des 2. Aktes (14. Sc.) erreicht. Da verpfändet Valère das Bild der Angelica und vollführt damit die entscheidende That, welche die Katastrophe herbeiführt. Von jetzt an beschäftigen uns hauptsächlich nur noch die beiden Fragen:

Wann wird das junge Mädchen die unehrenhafte Handlung Valère's erfahren? Was wird die Folge sein? Auf deren Lösung müssen wir bis zur Mitte des 5. Aktes warten. (Vgl. V, 6 ff.) Zwar erfährt sie bereits in der 2. Sc. des 4. Aktes mit Erstaunen und Entrüstung durch Hector, dass sein Herr trotz seinem eidlichen Versprechen wieder spielt. Doch dessenungeachtet zieht sie „das allmächtige Gesetz der Liebe" zu der Ehe, die sie fürchtet und deren Gefahren sie vorhersieht. Die unwiderstehliche Spielwut verzeiht sie ihm also. Als sie jedoch ihr Bild im Besitze der Geldverleiherin sieht, bricht sie in die Worte aus: C'en est fait: pour jamais je le veux oublier. (V, 6.) Und diesen Worten gemäss reicht sie alsbald Dorante die Hand. (V, 8.)

Die Engländerin hat den Höhepunkt erheblich nach dem Ende des Dramas, nämlich an den Schluss des 4. Aktes gerückt und eine naturgemässe Steigerung des Interesses dadurch bewirkt, dass Valère zunächst den minder wichtigen Teil seines Versprechens bricht, den nämlich, in Zukunft dem Spiel zu entsagen. (Akt III, Anf. Bd. I, S. 157.) Dies erfährt Angelica am Ende desselben Aktes. Am Schlusse des folgenden setzt er die Diamanten des Bildes als Spielwert und büsst auch dieses ein. Da die Geliebte es selbst ist, die mit ihm spielt, erfährt sie die That in demselben Augenblicke, da sie erfolgt. Auf diese Weise hat Sus. Centlivre zwei bei Regnard weit auseinander liegende Effekte zu einem eindrucksvollen Aktschluss vereinigt. (Bd. I, S. 182.)

Die Lösung des Konfliktes bringt gleich darauf der 5. Akt mit der reuigen Umkehr des Spielers und der endgültigen Versöhnung der Liebenden.

Eine Erweiterung des vorliegenden Stoffes nahm Sus. Centlivre in der Weise vor, dass sie am Ende des 4. Aktes eine lange Spielscene hinzufügte, deren Schluss den Höhepunkt des Lustspiels (Verlust des Bildes) darstellt. Ward bezeichnet sie als „kraftvoll realistisch",[1]) und diese Bezeichnung verdient sie in der That.

---

[1]) Ward II, S. 599.

Aus dieser vergleichenden Betrachtung beider Werke folgt das Ergebnis, dass die Engländerin selbständiger dramatischer Auffassung und Arbeit fähig war.

Über den Erfolg der englischen Bearbeitung findet sich ein sehr günstiges Urteil in Boyer's „Political State“. Hier werden „The Gamester“ und „The Busy Body“ als die beiden Lustspiele erwähnt, die ihr den meisten Ruhm verschafften.[1])

Giles Jacob und nach ihm Theoph. Cibber nennen das Werk eine „verbesserte“ Übersetzung eines gleichnamigen französischen Stückes, und jener fügt hinzu, dass es mit gutem Beifall (good Applause) auf der Bühne erschien.[2]) Genest bezeichnet die Liebesangelegenheit zwischen Lovewell und Lady Wealthy als langweilig (dull), Valère und Hector dagegen als ausgezeichnete Gestalten.[3]) Jedenfalls wurde es noch lange nach dem Tode der Verfasserin aufgeführt.

3. The Basset-Table.

In Sus. Centlivre's „The Basset-Table“, zum erstenmal am 20. Nov. 1705 aufgeführt, macht der alte, frühmorgens in seiner Nachtruhe gestörte Richard Plainman seiner Nichte, einer jungen, vergnügungssüchtigen und koketten Witwe, heftige Vorwürfe über das liederliche Leben, das sie in seinem Hause führt, insbesondere über ihre Spielsucht. Er will ihre lärmenden Gesellschaften nicht länger unter seinem Dache dulden, und sie soll seine Wohnung verlassen. Sie entgegnet ihm, dass sie entschlossen sei, ihren eigenen Neigungen zu folgen, er möge thun, was er wolle. An dieser Unterhaltung nimmt auch die Zofe der Witwe teil und verteidigt ihre Herrin zum grossen Ärger des Onkels. (Vgl. Basset-Table, Akt 1, Sc. 3, Bd. I, S. 204—207.)

Möglicherweise gedachte die englische Schriftstellerin bei der Abfassung dieser Scene der 2. Sc. des 2. Aktes von Regnard's „Le Divorce“, welches Stück sie kannte. (Siehe oben.) Denn auch hier eifert der alte Sotinet heftig gegen den Lebenswandel seiner jungen Frau und wirft dieser ihre übermässigen Ausgaben sowie ihre Spielwut vor. Ebenso nachdrücklich wie Plainman erklärt er ihr, er wolle solchen Aufwand nicht länger in seinem Hause sehen. Leider verhallen die Ermahnungen des Gatten ebenso wirkungslos wie im englischen Drama die des Onkels.

[1]) Boyers „Political State“, 1711—1740, XXVI, 670. Dict. of Nat. Biogr. IX, 420 ff.

[2]) Gil. Jac. I, 31 ff. Cibber IV, 58 ff.

[3]) Genest II, S. 328, 329.

Wie des letzteren Nichte, so wird auch sie in ihren Widerreden durch ihr Kammermädchen zum Verdrusse des zürnenden Alten kräftig unterstützt. (Vgl. Le Divorce, II, 2; Bd. II, S. 405—408.)

4. The Platonick Lady.

Sus. Centlivre's Komödie „The Platonick Lady", die zum erstenmal am 25. Nov. 1706 in London gegeben wurde, hat etwa folgende Eingangsscene;

Equipage, der Diener des Glücksritters und Spielers Sharper, hat diesem die Kosten einer Sommerreise vorgeschossen und fordert nach Beendigung derselben seine Entlassung sowie seinen Lohn. Sein Herr vertröstet ihn auf den kommenden Winter. Doch Equipage will dem weltlichen Treiben entsagen. Er ist es überdrüssig, „tüchtig geprügelt und schlecht genährt zu werden, nachts an der Wirtshausthür zu stehen und am Tage Botschaften von einer Dame zur anderen zu bringen". Er gedenkt zu heiraten und ersucht daher nochmals um Auszahlung seines Lohnes für 8 Jahre im Betrage von £ 42. Sein Herr versucht, ihn durch die Mitteilung zu trösten, er hoffe eine reiche Witwe zu heiraten, doch vergebens. Equipage besteht auf seiner Forderung. Nun stellt sich Sharper, als wolle er seines Dieners Wünsche erfüllen, und er bittet diesen, ihm die bereits geschriebene Quittung zu zeigen. Equipage ist harmlos genug, sie ihm zu überreichen, und sein Herr nimmt sie mit den Worten hin: „Now begone; I discharge you", worauf er sich ohne zu zahlen entfernt. (Vgl. Centl. Bd. II, S. 191—193.)

Diese Scene ist eine getreue Nachbildung der 1. Scene von Regnard's einaktiger Prosakomödie „Attendez-moi sous l'orme". Stellenweise hat sie auch hier die Vorlage geradezu übersetzt:

Dorante zu seinem Diener Pasquin: Pasquin, quitter le service d'un officier, c'est se brouiller avec la fortune. (Bd. I, 489.)	Sharper zu Equipage: . . . . now to quit my Service, is directly to embroil yourself with Fortune. (Bd. II, S. 192.)
Pasquin: Ma foi, monsieur, je me suis brouillé avec elle dès le jour que je suis entré chez vous: mais, Dieu merci, je suis au-dessus de la fortune; je veux me retirer du monde. (Ebd.)	Equipage: I have been embroil'd with her from the first Day I enter'd into your Service: but I thank my Stars I am above Fortune, and design to forsake the World. (Ebd.)
Dorante: Le fat! ô le fat!	Sharper: Ha, ha! forsake the World.

Pasquin:
Oui, monsieur, j'ai fait depuis peu des réflexions morales sur la vanité des plaisirs mondains: je suis las d'être bien battu et mal nourri; je suis las de passer la nuit à la porte d'un lansquenet, et le jour à vous détourner des grisettes; . . . . (Ebd.)

Pasquin:
. . . . Mais cette digression vous fait oublier qu'il s'agit entre vous et moi d'une petite règle d'arithmétique. Il y a huit ans que je vous sers; à vingt-cinq écus de gages, somme totale, six cents livres; sur quoi j'ai reçu quelques coups de canne, coups de pied au cul; partant reste toujours six cents livres, que je vous prie de me donner présentement. (Ebd. S. 489, 490.)

Equipage:
Yes, Sir, I have lately made some Moral Reflections on the Uncertainty of worldly Pleasures. I am weary of being well beaten, and ill fed; of passing the Night at a Tavern Door, and the Day in carrying Messages from one Miss to another . . . (Ebd.)

Equipage:
. . . .; but this Digression makes you forget that there is a small Rule in Arithmetick to be adjusted. I have serv'd you these eight Years at twenty-five Crowns a Year, which in plain English is forty-two Pounds Sterling; of which I have received now and then a broken Pate: Nevertheless there remains two and forty Pounds; which I desire you'd give me immediately, Sir. (Ebd.)

Den pöbelhaften Ausdruck „coups de pied au cul" hat die Übersetzerin also fortgelassen. Am Schlusse der Scene dagegen hat sie die Vorlage durch eine sehr anstössige Bemerkung erweitert:

Dorante, Pasquin verlassend:
Tu m'attendris, Pasquin; je ne veux pas te voir davantage. (I, 491.)

Sharper:
Ah, Equipage, Equipage, the parting with thee softens me even into Tears. If I stay I shall unman myself: Farewell. (II, 193.)

Bei Regnard ist der zahlungsunfähige Herr ein verabschiedeter Offizier. Dass Sus. Centlivre ihn nicht als solchen auftreten lässt, ist wohl ihrer Vorliebe für den Soldatenstand zuzuschreiben. (Vgl. ihre Komödien „The Beau's Duel, or: A Soldier for the Ladies", „The Basset-Table", „The Perplex'd Lovers" und ihr begeistertes Lobgedicht auf Prinz Eugen.)

An die Einleitung zu „The Platonick Lady" erinnert diejenige zu „The Perplex'd Lovers", das eine Reihe von Jahren später, nämlich am 19. Januar 1712, zum erstenmal in Scene ging.

Hier klagt ebenfalls ein Diener über mangelhafte Ernährung und fordert vergeblich seine Entlassung sowie den ihm jahrelang vorenthaltenen Lohn. (Vgl. Centl. Bd. II, S. 261, 262.)

In der 1. Scene des 3. Aktes von „The Platonick Lady" wird die bereits erwähnte Mrs. Dowdy (s. Teil II. a. E.), die nach London gekommen ist, um eine feine Dame zu werden, in die Geheimnisse der

fashionablen Toilette eingeweiht. Im Verlaufe dieser Ankleidescene macht die Putzhändlerin sie auf das gerade von Frankreich gekommene Werk „The Elements of the Toylet“ aufmerksam, und ihr Dienstmädchen empfiehlt ihr, es mit Musse zu lesen. (Vgl. Centl. Bd. II, S. 213—215.)

Der Inhalt dieser Scene stammt zum Teil aus der 6. Scene des Regnard'schen Lustspieles „Attendez-moi sous l'orme“. Auch hier wendet sich das Gespräch zwischen Pasquin, seiner Geliebten Lisette, und Agathe, der Geliebten seines Herrn, der feinen Damentoilette zu. Pasquin zieht den 2. Band eines Werkes aus der Tasche, das den Titel trägt: „Les Éléments de la Toilette, ou le Système harmonique de la Coiffure d'une Femme“. Bei Regnard ist es Agathe, der das Buch zur Lektüre empfohlen wird. (Vgl. Regn. Bd. I, S. 498, 499.)

An einigen Stellen steigert sich die Abhängigkeit bis zur Übersetzung, vgl.:

Pasquin: Falbala par haut pour celles qui n'ont point de hanches; . . .	Turnup: Furbelows upwards, were devised for those that have no Hips, . . .
Ders.: Le col long et les gorges creuses ont donné lieu à la steinkerque; . . .	Milliner: And a long Neck and a hollow Breast, first made use of the Stinkirk --
Pasquin, tirant un livre de sa poche: Voici le second tome. Pour le premier, il ne contient qu'une table alphabétique des principales pièces qui entrent dans la composition d'une commode . . . . (I, 498.)	Milliner: Here, Mrs. Peeper, 'tis the second Volume; the first only shews an Alphabetical Index of the most notable Pieces which enter into the Composition of a Commode. (II, 214.)

5. The Man's bewitch'd.

Am 12. Dezember 1709 wurde zum erstenmal Sus. Centlivre's Komödie „The Man's bewitch'd; or, The Devil to do about her“ dargestellt.

Die eine der beiden Haupthandlungen dieses Stückes hat etwa folgenden Inhalt:

Der misstrauische, zanksüchtige, geizige und hässliche David Watchum, 60 Jahre alt, ist der Vormund der sechzehnjährigen, schönen, heiteren und liebenswürdigen Laura. Er bewacht sie mit eifersüchtiger Sorge und gestattet ihr durchaus keinen Verkehr, besonders mit Männern. Trotz seinem Alter hegt er den thörichten Wunsch, das Mädchen zu heiraten und ihr Vermögen zu erlangen. Sein Nebenbuhler ist Faithful, der nach Peterborough gereist ist, um seine Geliebte aus der Gewalt ihres Wächters zu befreien und sich mit ihr zu vermählen. Sein Diener

erfährt, dass der alte Argus dasselbe Kaffeehaus besuchen will, in dem zur Zeit sein Herr weilt. Hiervon macht er diesem sofort Mitteilung, und Constant, ein Freund Faithfuls, führt mit diesem, sobald der Alte hereintritt, ein Scheinduell auf. Faithful stellt sich, als ob er verwundet worden sei, und Watchum lässt sich herbei, für die Fortschaffung des Verletzten seinen Wagen zur Verfügung zu stellen. Er fordert seinen Kutscher auf, den Herrn nach seiner Wohnung zu fahren. Infolge eines Missverständnisses fährt der Kutscher diesen nach der Wohnung des Vormundes, wo ein freudiges, aber leider nur kurzes Wiedersehen zwischen den Liebenden gefeiert wird. Denn Watchum kehrt bald zurück und prügelt seinen Kutscher, weil er ihn falsch verstanden hat, und seine Diener, weil sie den Fremden eingelassen haben. Faithful beträgt sich, als ob er die Wohnung für sein Gasthaus halte; endlich lässt er von seinem erheuchelten Irrtum ab und entfernt sich mit vielen Entschuldigungen. Bald darauf begiebt sich Laura mit ihrer Zofe Lucy in den Garten, um auf Wunsch des ebenfalls dort weilenden Alten sich von dem vorhergegangenen Schrecken über den frechen Eindringling zu erholen. Hier eröffnet David Watchum ihr, dass er sie zu heiraten gedenke, und ist höchst erbost, als sie ihm rund heraus erklärt, sie hasse ihn. Nun erscheinen Faithful und Manage, sein Diener. Jener, der als Offizier verkleidet ist, bittet den Vormund, ihm die Besichtigung seines Gartens zu gestatten. Nur ungern willigt dieser ein und schickt die beiden Mädchen ins Haus. Kurz darauf stürzt die Zofe aus der Thür und bringt die Schreckensbotschaft, ihre Herrin sei beim Anblick des Schlossers, der die Fenster ihres Zimmers vergittere, geisteskrank geworden. Ihr folgt alsbald Laura, die sich wie eine Wahnsinnige gebärdet. Sie hält den Alten für einen Gesanglehrer und überreicht ihm ein Notenblatt, nach dem er singen soll. Auch dem Geliebten übergiebt sie anscheinend ein solches; in Wirklichkeit ist es ein Brief, worin sie ihn auffordert, sie zu befreien. Darauf erklärt sie, ein altes Weib und Mutter von 16 Knaben zu sein, und behauptet ferner, von der Königin die Stelle eines Obersten erhalten zu haben. Jetzt sei sie damit beschäftigt, ihr Regiment zu bilden. Inzwischen hat Manage sich bereit erklärt, die Kranke, die von einem alten Weibe behext sei, zu heilen. Faithful ist geneigt, den bösen Geist in sich aufzunehmen. Doch sobald der Dämon durch die Beschwörung des Dieners in ihn gefahren ist, wird er scheinbar von solcher Wut ergriffen, dass der alte Watchum angsterfüllt davonläuft. Diese Gelegenheit benutzen die Liebenden zur Flucht, und als er zurückkehrt, sieht er, dass er betrogen ist. Zwar entdeckt er bald das

Paar; aber es ist bereits getraut, und böse Verwünschungen ausstossend, entfernt er sich. (Vgl. Centl. Bd. III, S. 94 ff.)

Der Inhalt dieser Handlung entstammt fast ganz dem Regnardschen Lustspiele „Les Folies Amoureuses“, dessen erste Aufführung am 15. Januar 1704 stattfand. (Vgl. Regn. Bd. I, S. 645 ff.)

Was formelle Entsprechungen betrifft, so ist nur Weniges anzuführen:

Auf die Frage nach seinem Berufe giebt der Diener Crispin dem Vormunde eine Antwort, die mit den Worten schliesst: .... le monde est ma patrie: Faute de revenus, je vis de l'industrie; (I, 656.)	Manage (der Diener): .... The World is my Country and for want of an Estate, I live by my Wits. (III, 97.)
In betreff der Befreiung des jungen Mädchens aus den Händen des Alten bemerkt Crispin seinem Herrn gegenüber: Il faudra du canon pour emporter la place. (I, 659.)	It will require Cannon to reduce his Citadel. (III, 100.)

Dass derartige Stellen fast ganz fehlen, erklärt sich, wie bei der Bearbeitung des „Joueur“, daraus, dass die Engländerin in Prosa schrieb, wogegen das Original in Alexandrinern verfasst ist.

An folgenden Stellen schliesst sich die Benutzerin ihrer Vorlage ziemlich eng an:

In der Antwort auf die Frage nach seinem Berufe sagt Crispin: J'ai fait tant de métiers, d'après le naturel, Que je puis m'appeler un homme universel. (I, 655.)	Manage: I have gone through so many Trades, that without my Diary (which I have not about me at present) I can't remember half of them; nor indeed can I tell how to stile myself otherwise than an universal Man — (III, 97.)
Derselbe, gleich darauf: Tout le temps de ma vie, J'ai fait profession d'exercer la chimie. Tel que vous me voyez, il n'est guère de maux Où je ne sache mettre un remède à propos; Pierre, gravelle, toux, vertige, maux de mère; On m'a même accusé d'avoir un caractère. Il ne s'en est fallu qu'un degré de chaleur	Sir, I have many Years practis'd Chymistry, and there's scarce any Disease incident to Humanity, but I have cur'd; Stone, Gravel, Spleen, Vapours, Fits of the Mother, and so forth — Sir David Watchum: Rather Fits of the Father, I fancy. Manage: I had attained such Perfection in the Chymical Art, that I wanted but one

Pour être de mon temps le plus heureux souffleur. (I, 656, 657.)

Die Zofe schildert den Gegensatz zwischen dem jungen Mädchen und dem Alten in folgender Weise:

Vos traits sont effacés, elle est aimable et fraîche.
Elle a l'esprit bien fait, et vous l'humeur revêche;
Elle n'a pas seize ans, et vous êtes fort vieux;
Elle se porte bien, vous êtes catarrheux;
Elle a toutes ses dents, qui la rendent plus belle;
Vous n'en avez plus qu'une, encore branle-t-elle,
Et doit être emportée à la première toux: (I, 664).

Degree of Heat to reach the Philosopher's Stone. — (III, 97. 98.)

She's is amiable, you ugly — She's gay, you morose — She's generous, you a Miser — She's sixteen, you sixty, — She has the finest Teeth in the World, you but one in your Head, and that shakes; and the first fit of Coughing, good-by to it. (III, 127.)

Ferner sind folgende Stellen zu vergleichen:

Bei Regnard teilt der Vormund Albert der Zofe Lisette seine Absicht mit, sein Mündel zu heiraten. Sie rät ihm ab, worauf er entgegnet:

Je n'ai point eu d'enfants de mon hymen passé;
Et je veux achever ce que j'ai commencé,
Faire des héritiers dont l'heureuse naissance
De mes collatéraux détruise l'espérance.

Lisette:
Ma foi, faites, monsieur, tout ce qu'il vous plaira,
Jamais postérité de vous ne sortira:
C'est moi qui vous le dis. (I, 652.)

Albert:
Et pourquoi donc?

Lisette:
Que sais-je?

Albert:
Qui t'a de deviner donné le privilége?
Dis-donc, parle, réponds.

Lisette:
Mon Dieu, je ne dis rien;
Sans dire la raison, vous la devinez bien.
Je m'entends, il suffit.

Sir David:
What do you call Folly? I had no Children by my last Wife, and I wou'd willingly have an Heir to keep up my Name — and do you call this Folly?

Lucy (Zofe):
Heirs! Why, do you hope for an Heir of your own getting, Sir?

Sir David:
Why not, pray?

Lucy:
What, upon such a fine Woman as she is — In my Conscience, were I in your Place, I shou'd dread being the errantest, you know what, in Christendom.

Sir David:
Oh Mrs. Pert! that's not your Business, I shall dread no such Thing. (III, 96.)

Albert: Ne te mets point en peine. Ce sera mon affaire, et point du tout la tienne. Lisette: Ah! vous avez raison. (I, 653.)	

Die vulgäre Anspielung auf den Hahnrei fehlt also bei Regnard.

Als der Alte dem jungen Mädchen erklärt, er beabsichtige, sie zur Frau zu nehmen, weist sie dies mit grosser Entschiedenheit zurück. Hierbei kommt ihr die Zofe zu Hilfe und schliesst mit den Worten: A quelle malheureuse ici-bas plairiez-vous? (I, 664.)	What Woman do you think, Sir, on this side fourscore, would have such a Bedfellow? (III, 127.)

Im Gegensatze zu dem anständigen Ausdrucke des Vorbildes weist die Stelle der Engländerin auf den geschlechtlichen Verkehr hin.

Der Vormund fordert Agathe und deren Zofe wegen der ihm gefährlich erscheinenden Anwesenheit des Eraste und seines Dieners wiederholt auf, ins Haus zu gehen. (I, 666.)	Im englischen Drama verleiht der Alte dieser Aufforderung mit den Worten Nachdruck: Zounds, get in, I believe you want to lie with him all night, you are so concern'd for his Stay. (III, 129.)

Ebenso wie diese unmoralische Äusserung fehlt bei Regnard die Bezeichnung des Alten als „old crippling Cuckold“, die ihm sein Mündel (!) beilegt. (III, 132.)

Zu der Aufforderung des Vormundes bemerkt Eraste: Je me retirerai plutôt que d'être cause Que madame, pour moi, souffre la moindre chose. (I, 666.)	Im englischen Stücke heisst es: My heart swells at these Indignities, and I cou'd shake his detested rotten Soul out of his wither'd sapless Carcase. Und gleich darauf liest man in der betr. Unterhaltung: Faithful: I am sorry, Sir, I shou'd be the Cause of your being angry with your Daughter. Sir David: My Daughter? Faithful: I ask your Pardon, Sir, may be'tis your Wife.

Sir David:
She shall be e'er long, Sir.
Faithful:
You shall be Worm's Meat first. [Aside.
I had better knock him down, and fetch
her out this Moment. (III, 129.)

Die rohen Ausdrücke, deren Faithful sich bedient, sind dem Vorbilde Sus. Centlivre's fremd.

Zwischen den 1. und 2. Akt der „Folies Amoureuses“ hat die Engländerin die in der Inhaltsangabe erwähnten Vorgänge von dem im Kaffeehause stattfindenden Zusammentreffen des Vormundes mit seinem Nebenbuhler bis zur Entfernung des letzteren aus der Wohnung des Alten eingeschaltet.

Solche Lärmscenen mit ihrer derben Komik entsprechen dem Geschmacke der Engländerin. Vgl. ihre Stücke „The Beau's Duel“. Akt II; Bd. I, S. 92/93, „The Busy Body“, Akt III; Bd. II, S. 90/91, „Marplot“ Akt II; Bd. II, S. 144/145. „The Artifice“, Akt III; Bd. III, S. 332/333.

Der so vermehrte Stoff genügte indes noch nicht, die 5 Akte ihres Stückes zu füllen; sie fügte daher eine zweite, von der anderen völlig unabhängige Haupthandlung hinzu. Zwei Haupthandlungen enthalten ihre Dramen in der Regel, und nach A. W. v. Schlegel ist dies für die ganze damalige englische Lustspieldichtung charakteristisch.[1]) Es giebt sogar ein Stück mit 5 verschiedenen Handlungen, betitelt „Novelty“, von Peter Motteux, der 1660 geboren wurde.[2]) Den letzten Teil ihrer Vorlage, die Wahnsinns- und Beschwörungsscene, hat die Bearbeiterin erheblich verkürzt, wohl um den Stoff ihres Lustspieles nicht allzusehr anschwellen zu lassen. Ich führe noch einige Abweichungen an:

Bei Regnard erscheint die Besessene mit einer Guitarre, in der Nachahmung dagegen mit der Bassgeige des Alten, worüber dieser in grosse Angst gerät. Vgl. Fol. Am. II, 7; Bd. I, S. 671. Centl. III, 130.

In der englischen Bearbeitung fragt die anscheinend Besessene ihren Wächter zunächst, ob er ein Grobschmied sei; dann erklärt sie ihn, entsprechend der betr. Stelle der Vorlage, für einen Gesanglehrer. Vgl. Fol. Am. II, 7; Bd. I, 671, 672. Centl. Bd. III, S. 131.

Den Diener Manage, der den bösen Geist beschwören will, hält sie zuerst für einen Barbier und ersucht ihn, zunächst ihren Korporal

[1]) Klette, „Will. Wycherley's Leben u. dramat. Werke“, Diss. 1883, S. 37.
[2]) Doran I, S. 210.

zu rasieren, um sein Messer zu proben. Der Beschwörer giebt sich für einen Schuhmacher aus und bittet sie, ihm bei zufriedenstellender Leistung die Arbeit für ihr Regiment zuzuwenden. Dann ersucht er sie, sich zu setzen, damit er Mass nehmen könne. Entsprechendes fehlt bei Regnard. Vgl. Fol. Am. III, 10; Bd. I, 690. Centl. Bd. III, S. 135.

So platte Scherze benutzte Sus. Centlivre also, um ihr Vorbild zu verbessern! Demnach verhielt sich die Engländerin den „Folies Amoureuses“ gegenüber sehr unselbständig.

IV. Ergebnisse.

A. Sus. Centlivre's Verhältnis zu Molière.

1. Von „Love's Contrivance, or Le medecin malgre Lui“ stammt ein sehr grosser und jedenfalls der bedeutendste Teil des Stoffes aus den Molière'schen Possen

Le Médecin malgré lui, und
Le Mariage forcé.

Vgl. Centl. Bd. II, S. 9 ff. Mol. Bd. IV, S. 17 ff. Mol. Bd. VI, S. 35 ff.

2. Die Einleitung desselben Centlivre'schen Dramas ist vielleicht durch die 1. und 2. Scene von „Sganarelle, ou Le Cocu Imaginaire“ beeinflusst worden.

Vgl. Centl. Bd. II, S. 9, 10. Mol. Bd. II, S. 161 ff. und S. 170/171.

3. In „Love at a Venture“ stammt eine kurze Stelle (Belair erklärt den Ursprung seiner jüngsten Liebe) wohl ohne Zweifel aus dem „Avare“. Vgl. Centl. Bd. I, S. 265. Mol. Bd. VII, S. 55.

4. Der in demselben Lustspiele vorkommende thörichte Wou'dbe erinnert an den „bourgeois gentilhomme“, sowie, was seine Sprache betrifft, an die Preziösen. Vgl. Centl. Bd. I, S. 267 ff. Mol. Préc. ridic. Bd. II, S. 55 ff. Mol. Femmes Sav. Bd. IX, S. 59 ff. Mol. Bourg. Gentilh. Bd. VIII, S. 46 ff.

5. Sir Paul Cautious, ein alter Hypochonder desselben Centlivre'schen Werkes gemahnt uns an den „eingebildeten Kranken“ Molières. Vgl. Centl. Bd. I, S. 284, 292, 293, 308, 309, 313 ff. Mol. Le Malade Imaginaire, Bd. IX, S. 279 ff.

6. Bei der Zeichnung der Mrs. Dowdy in „The Platonick Lady“ schwebte Sus. Centlivre vielleicht die Gestalt des „bourgeois gentilhomme“ vor. Vgl. Centl. Bd. II, S. 194, 214—218. Mol. Bourg. gentilh. I, 2; II, 9; V, 7; Bd. VIII, S. 46 ff.

B. Sus. Centlivre's Verhältnis zu Regnard.

1. In „The Perjur'd Husband“ rührt der Schluss des 1. Aktes aus „Le Divorce“, Akt II, Sc. 4 her. Vgl. Centl. Bd. I, S. 18. Regn. Bd. II, S. 410.

2. „The Gamester“ deckt sich stofflich fast mit „Le Joueur“. Vgl. Centl. Bd. I, S. 133 ff. Regn. Bd. II, S. 308 ff.

3. In „The Basset-Table“ hat die 3. Sc. des 1. Aktes vielleicht ihr Vorbild in der 2. Scene des II. Aktes von „Le Divorce“. Vgl. Centl. Bd. I, S. 204 ff. Regn. Bd. II, S. 405 ff.

4. Die Eingangsscene zu „The Platonick Lady“ ist eine Wiedergabe der 1. Scene von „Attendez-moi sous l'orme“. Vgl. Centl. Bd. II, 191 ff. Regn. Bd. I, 488 ff.

5. Akt III, Sc. 1 desselben Werkes beruht zum Teil auf Sc. 6 desselben französischen Stückes. Vgl. Centl. Bd. II, S. 213 ff. Regn. Bd. I, S. 498, 499.

6. Von „The Man's bewitch'd, or The Devil to do about Her“ ist die eine der beiden Haupthandlungen eine Übertragung der „Folies Amoureuses“. Vgl. Centl. Bd. III, 83 ff. Regn. Bd. I, 645 ff.

C. Menge des entlehnten Stoffes.

Im Vergleiche zu der grossen Stoffmasse der beiden Franzosen ist die Menge der Entlehnungen gering. Nicht unbedeutend erscheint sie jedoch im Verhältnis zu dem in den 19 Dramen Sus. Centlivre's enthaltenen Stoffquantum. Von allem Entlehnten giebt sie nur in der im 1. Teil erwähnten Vorrede zu „Love's Contrivance“ „some scenes“ an, die sie zum Teil aus Molière übernommen habe. Weil sie die Benutzung der „Mariage Forcé“ verschweigt, klagt Genest: Mrs. Carroll (vgl. I. Teil) has here been guilty of great disingenuity — by her second title she acknowledges her obligations to one of Molière's Farces, but she endeavours to conceal that she has borrowed the scenes in which Sir Toby is concerned, from Molières Forced Marriage — some of them are little more than a mere translation.“[1])

Mit ähnlicher Entrüstung schreibt van Laun in einem seiner Artikel über die Plagiatoren Molières: „Dans la préface de sa comédie cette dame écrit, avec une impudence qui mérite d'être mise sous les yeux des Moliéristes“[2]) (folgt die betr. Stelle der Vorrede, Centl. Bd. II, S. 4, 5).

[1]) Genest, Bd. II, 272, 273.

[2]) Moliériste, 1881, janv. 2e année, p. 305.

Doch diese Bemerkung richtet sich wohl noch mehr gegen den anmassenden Ton der englischen Schriftstellerin als gegen ihre Unaufrichtigkeit in der Quellenangabe.

Genest's Anklage ist begreiflich. Um jedoch über Sus. Centlivre ein gerechtes Urteil zu fällen, ist es erforderlich, ihr Verfahren mit demjenigen ihrer Zeitgenossen und Vorgänger zu vergleichen. Auch diese unterliessen es in der Regel, die Quellen ihrer Werke anzuführen. „Quellenuntersuchungen spielen eine bedeutende Rolle für alle Epochen der Litteraturgeschichte, doch nicht für alle eine gleich grosse.“ [1]) In der Shakespere- und Molière-Forschung nehmen sie einen breiten Raum ein. Allerdings ist es durchaus anders zu beurteilen, wenn Molière und Shakespere es nicht für nötig erachteten, das Rohmaterial namhaft zu machen, aus dem erst ihr Genius seine künstlerischen Schöpfungen gestaltete, als wenn es sich um Sus. Centlivre handelt, die den französischen Stoffen meist sehr unselbständig gegenüberstand. Doch selbst bei einem im allgemeinen so rezeptiven Verhalten ist der Vorwurf der Unaufrichtigkeit (und, fügen wir hinzu, auch der des Plagiats) in erster Linie nicht gegen sie, sondern gegen ihre Zeit zu erheben. Denn schon Langbaine, der im Jahre 1691 einen mit ungeheurem Fleisse und ausserordentlicher Belesenheit zusammengestellten Dramenkatalog veröffentlichte, führt eine ganze Reihe von Werken mit gestohlenem Inhalte an. Doran nennt die Zeit Sus. Centlivre's „an age of adapters“.[2]) Ferner berücksichtige man die grosse Zahl der übrigen englischen Plagiatoren Molières, die van Laun in fünf längeren Artikeln des „Molièriste“ aufgezählt hat.[3]) Und schliesslich mag noch als mildernder Umstand erwähnt werden, dass sie nur für ein Werk Originalität beansprucht, und zwar für das am 3. Februar 1718 zuerst aufgeführte „A Bold Stroke for a Wife“. Im Prologe zu diesem heisst es nämlich:

> To night we come upon a bold Design,
> To try to please without one borrow'd Line:
> Our Plot is new, and regularly clear,
> And not one single Tittle from Moliere.
> O'er buried Poets we with Caution tread
> And Parish Sextons leave to rob the Dead.[4])

Mit diesen Worten giebt sie also indirekt die Unselbständigkeit ihrer übrigen Dramen zu.

---

[1]) Paul, Grdr. Bd. I, S. 220.
[2]) Doran I, 186.
[3]) Molièriste, 1880, août, nov.; 1881, janv., mai, août.
[4]) Centlivre III, 204.

Knight bemerkt allerdings über dieses Drama „in this piece she was assisted by a Mr. Mottley".[1])

Litterarischer Diebstahl war also ein Gebrechen der Zeit, an dem auch Sus. Centlivre krankte.

D. Charakter der benutzten Stoffe.

Hinsichtlich ihrer poetischen Art gehören die entlehnten Stellen, abgesehen vom Stoffe des „Gamester", der niederen Komik, nämlich der Posse an. Sie passen in diesem Punkte zum allgemeinen Charakter der Centlivre'schen Lustspiele. Denn nicht in der Ausarbeitung und Vertiefung der Charaktere, auch nicht in der komisch-satirischen Behandlung der Zeitverhältnisse ruht der Schwerpunkt ihrer Komödien, sondern in der Verwickelung und den Situationen.

In betreff der komischen Kraft des französischen Gutes muss zugestanden werden, dass Sus. Centlivre gut ausgewählt hat. Dass die Molière'schen Possen „Le Médecin malgré lui" und „Le Mariage Forcé" in ihrer Art vorzügliche Leistungen sind, wird allgemein anerkannt. Der „Joueur" gilt als die beste Komödie Regnard's, und auch „Les Folies Amoureuses" hatten grossen Erfolg: „Ce sujet soit qu'il en fût l'inventeur, soit qu'il l'eût emprunté des Italiens, a eu beaucoup de succès entre ses mains. Sa pièce a été représentée quatorze fois dans sa nouveauté, à été souvent reprise, et est restée au théâtre."[2])

Über die aus „Le Divorce" entlehnte Stelle heisst es im Avertissement:

„Le chevalier de Fondsec est aussi très plaisant; et quoique l'auteur ait quelquefois sacrifié au goût de son siècle pour la charge un peu outrée, nous trouvons dans cette scène des morceaux d'un comique excellent et vraiment neuf: telle est, par exemple, la lecture des tablettes, où le chevalier d'industrie tient registre, heure par heure, de l'emploi de son temps et de ses visites de femmes."[3])

Ebenso verdient das Übrige in dieser Hinsicht Anerkennung.

Die getroffene Auswahl bezeugt also ihre gute Empfindung für das Komisch-Wirksame.

E. Behandlung der französischen Stoffe in sprachlich-stilistischer Beziehung.

Die Engländerin übertrug das Entlehnte im allgemeinen frei, stellenweise jedoch mehr oder weniger getreu in ihre Muttersprache. Die ganz

[1]) Knight, Dict. of Nat. Biogr. Bd. IX, S. 420.

[2]) Regnard Bd. I, 629.

[3]) Regnard Bd. II, 378. 379.

oder fast wörtlich übersetzten Stellen beweisen ihre gute Kenntnis des Französischen. Sie stehen sowohl an Umfang wie an Zahl erheblich hinter denen zurück, die sie in freier Weise übernahm. Im allgemeinen war ihr also nicht daran gelegen, den Wortlaut ihrer Vorlage festzuhalten, sondern sie beschränkte sich darauf, die Gedanken derselben wiederzugeben. Diese freien Übertragungen zeigen ein charakteristisches Merkmal. Dies besteht darin, dass in ihnen der Ausdruck des Vorbildes wiederholt vergröbert ist, und zwar fast allemal nach der Seite des Vulgär-Geschlechtlichen. Mit dieser Erscheinung steht im Zusammenhange, dass sie das Original einigemal in dieser Richtung erweiterte. Der Inhalt der betreffenden Stellen wurde hierbei entweder gar nicht oder doch nur unwesentlich geändert.

Vergleicht man diese Vulgarismen nach Zahl und Umfang mit der Gesamtmasse des Entlehnten, so muss anerkannt werden, dass die Engländerin sich in diesem Punkte in erfreulicher Weise beschränkt hat. Dieser Erscheinung entspricht das verhältnismässig seltene Auftreten solcher vulgären Stellen bei Sus. Centlivre überhaupt. In dieser Hinsicht werden ihre Stücke z. B. ganz bedeutend, sowohl quantitativ als auch qualitativ, durch Wycherley's 1672 vollendetes „The Country-Wife“ übertroffen. Von diesem sagt auch Ward:

„The Country-Wife“ reaches the extremity of the revolting.“ [1])

Derartige schlüpfrige Stellen hat wohl die Schriftstellerin im Sinne, wenn sie sagt „when I found the stile too poor, I endeavoured to give it a Turn etc.“ Vgl. Vor. zu Love's Contrivance.

F. Dramatisch-technische Behandlung des französischen Gutes.

Was diese anlangt, so verwandte sie einen erheblichen Teil davon in derselben Gestalt, in der sie es fand, an ihr passend scheinender Stelle und verband es in recht äusserlicher Weise mit anderem Stoffe. Die in „Love's Contrivance“ verwerteten Molière'schen Possen verloren ihre Eigenart und Bedeutung. Den „Joueur“ dagegen unterzog sie einer inneren Umgestaltung, die Zeugnis ablegt von einer bemerkenswerten Selbständigkeit dramatischer Anschauung.

[1]) Ward II, 579.
Leigh Hunt, The old Dramatists, S. 69 ff.

Bremen.

Josef v. Hammers Geschichte der persischen Redekünste, eine Quelle Rückert'scher Gedichte.

Von

Karl Putz.

Auf die genannte Quelle hat zwar schon Dr. Boxberger in seinen Rückert-Studien, Gotha 1878, S. 210—277, mannigfach hingewiesen,[1] aber er beschränkte sich dabei auf die Gedichte des „Erbaulichen und Beschaulichen aus dem Morgenlande", während noch eine Anzahl anderer Gedichte Rückerts darauf zurückzuführen ist.

Als Proben Rückert'scher Benützung von Hammers Geschichte der persischen Redekünste hebe ich nur zwei aus, welche der obigen Reihe entnommen sind, eine, aus Hammers Prosa, die andere aus dessen versifizierter Übersetzung entstanden.

---

[1]) Die von Dr. Boxberger mit Hammers Geschichte der persischen Redekünste in Beziehung gebrachten Gedichte Rückerts im Erbaulichen und Beschaulichen, sei es, dass diese als Quelle diente oder nur Parallelen bietet, sind die nachfolgend verzeichneten, wobei erwiesen ist:

S. 234	zu	EBM.	I S. 118.	Ferhad und Medschunn 3.	auf	Hammer	S. 113.
„ 233	„	„	„ 122.	„ „ „ 4.	„	„	„ 358.
„ 236	„	„	„ 130.	Die gefährliche Braut	„	„	„ 237. 249.
„ 237	„	„	„ 132.	Die Zypresse ein Sinnbild	„	„	„ 26. 123.
„ 239	„	„	„ 143.	Gottesdienst	„	„	„ 229.
„ 239	„	„	„ 146.	Die beiden Tapfern	„	„	„ 151.
„ 243	„	„		(Der Bernstein)	„	„	„ 95.
„ 246	„	„	II. „ 3.	Naturbetrachtung	„	„	„ 141 ff.
„ 249	„	„	„ 10.	Aus ... Iskandername	„	„	„ 326 ff.
„ 254	„	„	„ 48.	Der Verliebte und die Kerze	„	„	„ 386.
„ 258	„	„	„ 83.	Falke und Nachtigall	„	„	„ 107 ff.
„ 260	„	„	„ 97.	Das Kamel im Mausloch	„	„	„ 167.
„ 271	„	„	„ 134.	Vierzeilen-Sprüche 14.	„	„	„ 381.
„ 271	„	„	„ 136.	„ „ 18.	„	„	„ 43.
„ 273	„	„	„ 139.	„ „ 24. 25.	„	„	„ 209.
„ 273	„	„	„ 141.	„ „ 28.	„	„	S. 162. 193. 371.
„ 276	„	„	„ 147.	„ „ 41.	„	„	S. 395.

S. 26 f. schreibt Hammer: „Beyde, so die Lilie als die Cypresse, sind Symbole der Freyheit; die Lilie ist die Blume, und die Cypresse der Baum der Freyheit. Europäische Leser werden nicht wenig staunen, die Freyheit in Asien neben der Wiege des Despotismus anzutreffen, und sogar einem Freyheitsbaume zu begegnen, der in Europa verdienterweise in so üblen Ruf gekommen. Aber von wie verschiedenen Seiten erscheint auch wieder dem Asiaten und Europäer die Freyheit und ihr Symbol! — Die Lilie ist ihm frey, weil sie weiss, von allem Makel, von aller irdischen Befleckung, von aller sinnlichen Anhänglichkeit an Farben, rein ist. Die Cypresse ist's, weil sie keinen ihrer Zweige zum Boden senkt, sondern alle himmelwärts kehrt, und gar nicht wie andere Bäume einen in viele Zweige auslaufenden, sondern einen einzigen kegelförmigen Stamm darstellt. Reinigkeit also von sinnlichen Begierden, und Verzicht auf irdische Gegenstände sind die Bestandtheile der wahren Freyheit, die in ihrer ganzen Vollkommenheit freilich nur im Grabe gefunden werden kann, worauf heiteren und tiefen Sinnes die Lilie blüht und die Cypresse schattet."

Daraus entstand Rückerts Gedicht im Erbaulichen und Beschaulichen aus dem Morgenlande I, S. 132, zuerst gedruckt im Musenalmanach 1830. Buntes aus Ost und West:

Die Zypresse ein Sinnbild.

Die Zypress ist der Freiheit Baum,
Weil sie keine Früchte trägt,
Und ruhig schwankt im Himmelsraum,
Wenn man die Frucht von den andern schlägt.

Die Zypress' ist der Freiheit Baum,
Weil sie trägt ein einfaches Kleid;
Der Frühling stickt ihr nicht bunt den Saum,
Darum trägt sie im Herbste nicht Leid.

Die Zypress' ist der Freiheit Baum,
Weil man sie Dir pflanzt auf's Grab.
Dein Leben war im Kerker ein Traum,
Bis der Tod dir die Flügel gab.

S. 43 teilt Hammer von Pindar aus Reis in Kuhistan diese Strophe mit:

Umsonst fliehst an zwey Tagen du den Tod,
Wo ihn bestimmt, und nicht bestimmet Gott.
Am ersten rettet dir kein Arzt das Leben,
Am zweyten kannst du nicht den Geist aufgeben.

Bei Rückert findet sich diese Strophe im Erbaulichen und Beschaulichen aus dem Morgenlande II, S. 136 als Vierzeilenspruch 18, zuerst gedruckt im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1822. Sprüche:

> **An zwei Tagen zitterst du umsonst vorm Tod:**
> **Wo ihn Gott bestimmt, wo Gott ihn nicht bestimmt;**
> **Denn am ersten hilft kein Arzt in deiner Noth,**
> **Und am letzten dir kein Mensch das Leben nimmt.**

Ist das nun eine neue Übersetzung aus dem persischen Original, oder nur eine Umarbeitung der Hammer'schen, welche sich einigermassen hart liest? wiewohl auch in jener die Stellung des Verbums „nimmt“ am Ende des Satzes der letzten Zeile keine geringe Härte ist. Wir schliessen aus andern nachfolgenden Beispielen auf eine blosse Umarbeitung.

Auch Dr. Beyer in seinen „Neuen Mitteilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien“, Leipzig 1873, II, S. 125 hat die Entlehnung eines Rückert'schen Gedichtes, eines seiner bekanntesten, aus Hammers Geschichte der persischen Redekünste nachgewiesen, nämlich der Parabel 1: „Es ging ein Mann im Syrerland“, zuerst gedruckt im Frauentaschenbuch 1823, wo zu der Verszeile: „Der so die Furcht vergessen kann“, im Druckfehlerverzeichnis stand: Statt „vergessen“ lies: „veressen“.

An Litteratur über diese Parabel hat Dr. Boxberger in seiner Jubiläumsschrift für Freiherrn von Tettau, Erfurt 1875, wiederholt in seinen Rückert-Studien, Gotha 1878, S. 84 ff., ein ansehnliches Verzeichnis von Schriften beigebracht. Dass diese Parabel im Morgenlande ihren Ursprung hat, ist erwiesen; dass sie durch die Kreuzzüge dem Abendlande bekannt wurde, leicht erklärlich. Teilt doch Boxberger S. 94 die älteste Bearbeitung aus Mahabharata 11, 126, übersetzt von Rückert, mit, und R. König schreibt in seiner Litteraturgeschichte S. 148 über Barlaam und Josaphat, Legende von Rudolf von Ems: „Die Belehrung über einzelne tiefernste Wahrheiten ist in dieser Legende vielfach in Gleichnisse gekleidet, von denen eins: das von dem Mann in der Grube, das schon in morgenländischen Überlieferungen sich ähnlich findet, das ganze Mittelalter hindurch sehr beliebt war, oft einzelne aufgeschrieben, und im Kloster Lorch auch gemalt worden ist. In neuerer Zeit hat es Rückert in seiner bekannten Parabel vom „Mann im Syrerland“ bearbeitet.

Da könnte es scheinen, als sei von Rückert vorausgesetzt, er habe den Stoff etwa aus Barlaam und Josaphat unmittelbar genommen und

in seine Reimpaare gebracht. Viel näher aber liegt es, Hammers Geschichte der persischen Redekünste als seine nächste Quelle zu benennen. Daselbst findet sich S. 183 eine Übersetzung dieser Parabel aus Mewlana Dschelaladdin Rumis zweitem Diwan, welche leicht erkennen lässt, dass Rückert nicht etwa eine neue Übersetzung lieferte, sondern die Hammersche nur in fliessendere Gestalt brachte, dessen fünffüssige Jamben in vierfüssige umwandelnd und zum Teil die gleichen Reime beibehaltend, Syrerland: Halfterband, schnaufen: laufen, Essen: vergessen, Grund: Schlund. — Trotz des im Frauentaschenbuch angezeigten Druckfehlers blieb die Lesart: „Wer ist der Mann, der so die Furcht vergessen kann?“ in allen späteren Drucken beibehalten, und nur Ph. Wackernagel in seinem Deutschen Lesebuch (2. Teil. 32. Abdruck, Gütersloh 1871, S. 57) besserte die Härte: „Dass du Kamel die Lebensnot“ leise in: „Dass du das Lastthier Lebensnot“.

Rückert pflegte seine orientalischen Quellen in der Regel nicht zu nennen; nur einigemal giebt er im allgemeinen an, dass er orientalische Stoffe behandelt habe. So standen im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1825: „Sprüche, zum Theil nach dem Orientalischen“, und im Musenalmanach 1830: „Buntes aus Ost und West“. Wo er, wie im Liebesfrühling, ein Lied „Nach Gelaleddin Rumi“ bezeichnete, hätte diese Angabe nicht, wie es geschehen ist, in den Gesammelten Werken weggelassen werden sollen.

Indem ich nun die weiteren Gedichte verzeichne, deren Inhalt auf Hammers Geschichte der persischen Redekünste zurückweist, darf ich immerhin der Bewunderung Raum geben, wie der Dichter Prosastücke in poetisches Gewand zu kleiden, welche poetischen Gestalten er aus jenen herzustellen wusste; und wo Hammer selbst in Versen übersetzte, welcher Schwung kam doch erst durch Rückerts Umarbeitung zu Tage! Ich verzeichne die Rückert'schen Gedichte nach der Reihenfolge der Hammer'schen Darstellung, jedesmal dessen Text zur Vergleichung vorausschickend.

1.

Nachdem Hammer aus dem Koran zweier vorabrahamitischer Propheten Erwähnung gethan, welche nur den Arabern und nicht den Hebräern bekannt waren, des Hud und Saleh, erzählt er von dem letzteren:

S. 19. „Saleh predigte dem Stamme Themud am östlichen klippigen Ufer des roten Meeres auf der Strasse nach Mekka. Sie tödteten sein Kamel, das er aus dem Felsen hervorgerufen, und der Samum tödtete

alles Leben weit umher. Noch zeigt man die Felsengrotten an diesem Gebirge als die Wohnsitze des Stammes Themud, auch beschleunigen die Pilgerkarawanen, wenn sie hier durch nach Mekka ziehen, ihren Schritt unter lautem Geschrey, um das fürchterliche Geschrey des unschuldig erschlagenen Prophetenkamels, das in diesem wüsten Thale die Wanderer erschreckt, zu übertönen, und noch ist diese seltsame merkwürdige Gegend durch tausend Hindernisse und Gefahren allen europäischen Reisenden, selbst dem unermüdeten Seetzen, der doch zweymal in Mekka gewesen, unzugänglich geblieben. Beyde dieser Propheten scheinen bald nach der Sündfluth gelebt zu haben, die nach dem Koran ihren Ursprung aus einem Feuerherde nahm, woraus das Wasser unaufhörlich zuströmte, bis es die ganze Erde überschwemmte.“ —

Dies der Stoff zu dem Gedichte, welches Gödeke im Grundriss III[1] S. 289 mit den Worten verzeichnet:

106. Hannover'sche Morgenzeitung 1846. Nr. 202. Das Felskamel. Arabische Volkssage. (Beim Volk Themud im Felsenthale.)

Es wurde seither nirgends wieder abgedruckt und lautet:

Beim Volk Themud im Felsenthale
Erschien der Busseprediger Saleh
Und sprach: Bekehret euch zum Herrn!
Die ihr auf diese Felsen trauet,
Aus denen ihr euch Häuser bauet!
Er zürnet, und es birst ihr Kern.

„O Saleh, wenn wir deiner Sendung
Nun glauben sollen ohne Blendung,
So thu ein Wunder ohne Fehl!“
Und welches Zeichen wollt ihr sehen?
„Hervor aus diesen Felsen gehen
Lass ein lebendiges Kamel!“

Er winkte, und die Felsen krachten,
Die zur Geburt sich fertig machten;
Hervor aus ihrem Schosse brach,
Wie von belebten Felsenstücken,
Ein Zuchtkamel mit stolzem Rücken,
Und ein Kamelkalb folgt ihm nach.

Nun lasset weiden diese beiden,
So lässt auch Gott die Fülle weiden
Und schmälert eure Nahrung nicht.
Die Tränk' auch sollt ihr ihnen gönnen,
Davon den Durst sie stillen können,
Damit auch Wasser nie gebricht.

Da sahn die von Themud mit Staunen
Und Graun die beiden röthlichbraunen,
Sie weideten und tranken sehr.
„Sie werden alles Futter rauben,
Uns selber keinen Trank erlauben,
Schon tranken sie den Brunnen leer.“

O Thoren! neues Futter spriesset,
Wenn ihr sie ruhig weiden liesset,
Und unterm Trinken quillt der Born. —
Sie aber waren ungeduldig
Und wollten sich der Gäst unschuldig
Entledigen in raschem Zorn.

Sie kamen bei des Morgens Grauen,
Der Kuh die Kniekehl' einzuhauen,
An der ihr Junges saugend lag;
Das sprang vom Quell der Mutterfülle
Empor mit schrecklichem Gebrülle.
Und unter Schrecken ward es Tag.

Mit Schreckenswiderhalle füllte
Das Kalb, das nach der Mutter brüllte,
Das Felsenthal, darein es floh,
Wo alle Klüfte Antwort gaben:
Nun lasset uns Themud begraben,
Dass es nicht sei des Frevels froh!

Da regten sich die starken Zinnen
Und liessen von Themud entrinnen
Nicht, ausser Saleh, einen Mann;
Von Schutt und Graus sind sie bedecket
Und vom Gebrülle nicht erwecket,
Das jeden Morgen neu begann.

Es brüllt das Kalb nach seiner Mutter
Im Thale, wo es nun kein Futter,
Am Rande keine Quelle sieht:
Wo einst das Volk Themud gerastet,
Im Felsenhaus wird nicht gegastet,
Wenn dort die Karawane zieht.

Scheu wenden alle Angesichte
Sich ab vom Ort der Strafgerichte,
Und schneller eilt der Fuss vorbei;
Sie eilen unter Haaresträuben,
Laut schreiend, um zu übertäuben
Des Felskamelkalbs Klaggeschrei.

2.

S. 21. „Der Aufenthalt der Dschinnen ist Dschinnistan, im Umkreise des Berges Kaf an den Enden der Erde; der Wohnsitz der Diwen ist im Mittelpunkte der Erde, in der Hölle, wo sieben Höllen mit wachsendem Grade des Feuers und der Peinen, den Verbrechen der Verdammten angemessen sind. Über derselben geht die Brücke Sirath weg, fein wie ein Haar und scharf wie ein Schwert, worüber die Menschen nach dem jüngsten Gerichte gehen müssen. Leicht und behende gehen die Gerechten hinüber ins Paradies, aber die Verdammten stürzen hinunter ins höllische Feuer." Alles dieses gründet sich auf den Koran. —

„Die Scheidungsbrücke" in den Gedichten Erl. I. 1834. S. 76. 1836. S. 55. 1837. S. 58. Frankf. 1843. I, S. 48. Ges. Werke VII, S. 275. Zuerst gedruckt im Musenalmanach 1830. Buntes aus Ost und West.

3.

S. 24. „Harut und Marut, zwey Engel, welche das Loos der Menschen beneideten, die nach kurzem Erdenleben mit ihnen die himmlischen Freuden theilten, erhielten vom Herrn des Himmels die Erlaubnis, auf Erden zu wandeln, jedoch in sterblichen Leibern und allen Begierden und Gebrechen der Menschen unterworfen, um selbst zu erproben, ob das Verdienst des Menschen, rein durchs Erdenleben zu gehen, so gering sey. Er lehrte sie das heilige Wort, kraft dessen sie vom Himmel niederzusteigen und wieder aufzusteigen vermochten. Sie kamen zu Sohre oder Anahid, einer schönen Frau, die sie zu verführen suchten, indem sie sich ihr als Engel zu erkennen gaben, die ihnen aber nur unter der Bedingung zu willen zu werden versprach, wenn sie ihr das Einlasswort des Himmels sagten. Sie sagten ihrs, vergassen es aber im Augenblicke, da sie davon Missbrauch gemacht; Anahide sprach es aus und stieg unter die Sterne empor, wo sie zum Lohne ihrer Tugend auf den Morgenstern versetzt ward, auf dem sie mit ihrer Leyer den Ton der Musik der Sphären angibt. Eine eben so schöne als zarte Idee, auf welche persische Dichter häufig anspielen, aber unsers Wissens keiner zarter und glücklicher als Hatifi in seinen Hymnen auf Gott, wo er den Herrn preiset: „Der die Lyra des Abendsternes mit den Strahlen der Sonne besaitet hat." Nahid ist die Alitta und Mylitta Herodots, die von Armeniern und Persern bald als Venus, bald als Diana, bald als Pallas, und bald als Göttin der

Nacht verehrt wird, vielleicht dieselbe mit der ägyptischen Neight, deren ägyptischer und persischer Name sich im englischen Night und im deutschen Nacht, nur mit Änderung des Hauchlautes, erhalten hat. Diese Apotheose des Morgensterns, der mit der Strahlenleyer die Harmonie der Sphären anführt, ist eine der schönsten Dichtungen des Orients. Die Entwürdigung des Tempeldienstes Meylitta's zu Labylau, wo sich Frauen und Mädchen den Fremden preisgeben, ist vielleicht der gefallene Morgenstern der Schrift." —

„Die gefallenen Engel" in den Gedichten Erl. I. 1834. S. 102. 1836. S. 76. 1837. S. 82. Frankf. 1843. S. 67. Ges. Werke VII, S. 286.

4.

S. 35. „Als die ältesten Denkmahle persischer Poesie führen die Geschichtschreiber derselben einzelne Verse Lehrampur's, des grossen Fürsten der Sassaniden, an, welcher der Erste in gebundener Rede gesprochen haben soll. Die Veranlassung dazu soll Dilaram, seine geliebte Sklavin, gewesen seyn, welche aus gleichgestimmter liebender Gesinnung die Rede ihres Kaisers und Geliebten mit gleichgemessenen und am Ende gleichtönenden Worten wiederholt habe. So seyen die ersten Verse entstanden, doch habe sich das Gebieth der Redekunst nicht über die Grenzen einzelner Distichen erstreckt." —

„Gasel in den Östlichen Rosen", Leipzig 1822. S. 150, fehlt in den Gedichten und Werken, wieder abgedruckt in Beyers Neuen Mittheilungen über Friedrich Rückert, Leipzig 1873, I. S. 249 und hier zur Erleichterung des Lesers abermals mitgeteilt:

Wisst ihr, Perser, wie es kam,
Dass der Reim den Ursprung nahm?
Auf dem Sassanidenthron
Sass der grosse Schah Lehram.
Seines Thrones Edelstein
War die Sclavin Dilaram.
Wann mit Lust er sprach zu ihr,
Hörte sie ihn ohne Gram.
Nachzutönen drängt es sie
Jedes Wort, das sie vernahm.
Wie sein Wort gemessen war,
Mass sie ihres ebensam.
Und wie er die Rede schloss,
Schloss sie ihre wundersam.
Dilaram! so schloss er stets;
Und stets schloss sie: Schah Lehram.

Und so war der Reim entblüht,
Wie der Held zur Huldin kam.
Darum, Perser, achten wir
Nicht den Reim für leeren Kram.
Lied, das ohne Reime fliegt,
Ist an beiden Schwingen lahm.
Darum, Perser, nenn' ich mich
Freimund Reimar ohne Scham.

5.

S. 108. Nisamis' aus Gendsch Erzählung von Salomon und dem Sämanne.

An einem ruhevollen Tag,
Wo Salomonis Herrschaft glänzte,
Zog mit Gepäck er auf das Feld,
Schlug unterm Himmel auf den Thron.
Da stellte seinen Augen sich
Ein Sämann in der Wüste dar.
Er warf das Korn aus seiner Faust,
Er warf es aus dem Korngefäss,
Er warf nach allen Seiten Saamen,
Von allen Gattungen ein Korn,
Und während er so Saamen streute,
Sprach Salomon der Sprachenkund'ge:
O alter Mann, sey wieder jung,
Um solche Arbeit zu besteh'n,
Spann' Netze, streu nicht Saamen aus,
Und glaub' es mir, dem Vögelkund'gen:
Was nützet dir allhier die Saat,
Die weder Grund noch Wasser hat?
Ich, der auf gutem Grund gebaut,
Was hab' für Früchte ich geschaut?
Daher wird dieses trockne Feld
Gewiss umsonst von Dir bestellt.
Es gab zur Antwort ihm der Greis:
Mir machet Grund und Thau nicht heiss,
Ob feucht, ob nicht, ist nichts gelegen,
Das Korn von mir, von Gott der Segen.

— — —

Parabel 3 in den Gedichten Erl. I. 1834. S. 71. 1836. S. 51. 1837. S. 54. Frankf. 1843. I, S. 45. Ges. Werke IV, S. 305. Zuerst gedruckt im Morgenblatt 1821. Nr. 198 und wiederholt im Taschenbuch für Damen 1822.

6.

S. 162. Vom Scheich Saad aus Hama.

Des Menschen Leben ist ein einz'ger Hauch,
Hervorgebracht durch einen einz'gen Hauch.
Und hauchst Du einmahl nur, begreifst du auch,
Dass alles Leben nur ein einz'ger Hauch.

Im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1822, Sprüche, fehlt in den Gedichten und Werken:

Hauch einmal, so weisst du auch,
Was des Menschen Leben sei.
Menschenleben ist ein Hauch;
Hauch' einmal, so ist's vorbei.

7.

S. 174. Aus Mewlana Dschelaleddin Rumi's erstem Divan.

Froh fliehest Du all Orten hin aus unsrem Kreis', o läugn' es nicht.
Du strahlst als Tag liebkosend stets, wir sind die Nacht gleich hintendrein.
An jedem Ort, wo du nur bist, wir kommen hin, o läugn' es nicht.
O Frühlingssonn', du hast die Flur mit Prachtgeschmeid' neu bedeckt,
Und ohne dich noch wären wir in Frost versenkt, o läugn' es nicht.
O Sonne du, du bist im Haus Nährmutter uns im Schatten noch;
Denn ohne dich, Nährmutter, sind wir ganz allein, o läugn' es nicht.

Ghasele I, 12 in den Gedichten. Erl. II. 1836. S. 432. 1837. S. 417. Frankf. 1843. I. S. 614. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 12.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 12, und

Ghasele II, 7 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 468. 1837. S. 444. Frankf. 1843. I, S. 633. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 7.)

8.

S. 174. Ebendaher.

Lieb' ist nicht in Schrift und Buchkram, Lieb' ist nicht im Tugendschatz;
Was das Volk auch fabeln mag, diess Alles ist doch Liebe nicht.
Nur im ew'gen Grün gedeiht Fruchtast der Lieb' mit Segnungen.
Dieser Baum stützt sich auf Pleias, Himmel und Milchstrassen nicht.
Abgesetzt bleibt uns Vernunft, und nur Begier gibt uns Gesetz.
Solche Höh' ziemt nicht Vernunft, dir solche Eigenschaften nicht.
So lang' du bist Liebender, so lange wohnt dir Sehnsucht bey.
Umgekehrt wenn du geliebt bist, ist auch Sehnsucht weiter nicht.
Schiffer flehn voll Sorgen, so lang' Bretter Zuflucht ihnen sind.
Aber wenn Schiffmann nicht ist, ist Untergang weiter nicht.
Schems Tebresi' ha! Das Meer bist du, die Perle auch bist du.
Durchaus daher Geheimniss ist in dir und Andres nicht.

Ghasele I, 14 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 433. 1837. S. 418. Frankf. 1843. I. S. 614. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 14.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 14.

9.

S. 174. Ebendaher.

Als ich Dorn mich sah, zum Rosenbusch ich Zuflucht nahm in Eile.
Als ich sauer mich sah, mit Kandelzucker schnell ich mich vermischt'.
Als ich Topf voll Gift mich sah, schnell zum Teriak daher ich kam.
Als ich Weinschenk Hefen sah, Unsterblichkeitsquell darein ich goss.
Als ich blind am Aug' mich sah, an Jesus Hand anlegt' ich schnell.
Als ich ganz unreif mich sah, an reife Frucht hielt ich mich fest.
Liebesstaub ward Augenschminke mir für Geist und Seele gleich.
Haare riss ich aus, es that Surme [1]) das Haar ausreissend Dienst':
Wind bin ich, du Feuer; Wind hat Feuer lichtloh angefacht.

Ghasele I, 8 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 425. 1837. S. 413. Frankf. 1843. I. S. 610. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 4.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 4.

10.

S. 174. Ebendaher.

Frühling bist du Seele mein, du erneu' nun diese Welt,
Wiesen frisch' nun wieder auf, Lusthaine mach' mit Rosen neu.
Rosen sind voll Schönheit und der Vogel weiss nun Lieder schön.
Ohne Ostwind ist die Luft todt, mach' den Ostwind wieder neu.
Die Cypress und Lilie streckt nun voll von Freiheit aus die Zunge.
Hyacinth mit Tulpen kos't nun, Treue mach' du wieder neu.
Die Platan' schlägt Paucken und die Pinie schlägt mit Händen Takt.
Turteltaub' girrt süsses Lied. mach' Attar's Gedicht mir wieder neu.
Sieh wie Rosensträuche aufstehn und wie Veilchenbusch sich neigt.
Rebenlaub fällt ganz zur Erde, mach' Gebiet nun wieder neu! [2])
Rose wünscht sich nichts als Ruhstand; schlecht gesinnt wünscht Dorn nur Krieg.
Stehe auf, Amik! und Asra's Zeiten mach' du wieder neu.
Donnerwort schallt, Wolken giessen Moschuss auf die Erde aus.
Rosenhain wasch' dir's Gesicht, wasch' Füss' und Kopf, mach Alles neu.
Heimlich kommt Narciss zum Rülbül, sendet heimlich süssen Blick.
Mastix mach' durch ausgepichte Flöten Lieb' und Tonkunst neu!

---

[1]) Surme heisst die Augenschminke sowohl, als das Mittel, dessen man sich in Bädern bedient, die Haare wegzubeizen.

[2]) Die Rosen machen Kiam, die Veilchen Rukaat, die Weinblätter Sudschud: das sind die drey Akte des Stehens, Verbeugens und Niederwerfens bei jedesmaligem Gebete.

Grüne Flur, Ohiser's Kleid, sie spricht laut: Stehe früh im Frühling auf!
Blumen gleich mach' jetzt der Heiligen Geheimniss wieder neu.
Dieses Dreiblatt, diese Lilie, und Jasmin sie sprechen all:
Sieh im Stillseyn Alchymie, mach' Alchymie nun wieder neu.

Ghasele I, 8 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 428. 1837. S. 415. Frankf. 1843. I, S. 612. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 8.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 8, wo das 2., 4. und 11. Verspaar fehlte und die ursprüngliche Fassung sich an den obigen Text noch genauer anschloss als die zum Teil geänderte in den Gedichten.

11.

S. 176. Ebendaher.

Unglauben ist Nacht, der Glauben Lampe, wenn Sonn' aufgeht,
Sprüht Glauben zum Unglauben beyde verschwinden wir.
Der Glauben ist Religionspferd und die Seele Wesir.[1])
Wenn aber der Schah kommt, was brauchts Pferd und Wesir alsdann?
Sonst immer voraus ging Glauben, hintennach Unglauben.
Ist Kerze des Leibs Seele dir, brauchts vorn und hinten nicht.
O Schemset-tebrisi! desshalb bist so erhaben du.
Weil, wer nicht wie ich steht fest am Grunde, zu dir nicht kommt.

Ghasele II, 13 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 474. 1837. S. 448. Frankf. 1843. I, S. 637. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II. 13.)

12.

S. 176. Ebendaher.

Du, dessen bestaubten Fuss der Himmel anblickt mit Neid,
Ursprünglich ist meine Seel' und Deinige Eines nur.

Ghasele I, 5 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 426. 1837. S. 413. Frankf. 1843. I, S. 611. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 5.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 5.

13.

S. 176. Ebendaher.

In jeglichem Worte von Euch liegt frische Verjüngung,
Wie wohl ihr den Mund zu eröffnen nicht Noth habt.
Was für Perlenschatz ward im Zeitmörser gestossen?

[1]) Anspielung auf das Schachspiel; das Pferd und der Wesir heissen bei uns Reiter und Königin.

Ha dieses ist Augenschminke, o reibt sie ein, reibet sie fleissig!
O ihr! wenn des Todes Stunde mit Qual Euch sich genaht,
Wird Euch die Erlaubniss zum zweytenmale zu Theile.
Ob Inder und Türken lästig euch waren, das wird klar,
Am Tage, wo aufdecken ihr werdet den Schleyer der Wangen.
O Schemset-tebrisi! was gebührt Andres dir wohl?
Bey Gott es gebührten dir auszeichnende Ehren.

Ghasele II, 25 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 483. 1837. S. 454. Frankf. 1843. I, S. 641. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen II, 25.)

14.

S. 178. Ebendaher.

Wie das Kameel zieht mich der Freund wieder beim Strick zu sich zurück.
Trunknes Kameel, an welchem Strick ziehet er dich zu sich zurück?
Seele und Leib sind beyde hin, denn es zerbrach die Flasche er,
Band mir den Hals und brachte zu Handlungen mich, zu welchen, ach!
Angelnd er ging, und Fischern gleich zog er ins Trockne mich heraus.
Gegen den Herrn der Jagden zog er des Herzens Netze hin,
Er, der die Wolken als Kameelreihen des Himmels ordnet an,
Der als der Schenke Wüsteneyn', Quellen und Teiche schenket ein,
Hört wie der Donner Paucke schlägt. Ganzes und Theil sind lebendig,
Selbst in das Mark des Astes dringt Rosengeruch und Frühlingsduft.
Er, der ins Korn den Keim zur Frucht heimlicherweis' gelegt hat,
Ziehet den Baum der Herzgeheimnisse empor ans Licht.
Frühlingsgewand vermindert im rauschigen Dunst der Gartenflur,
Wenn gleich der Gram noch gestern hin zum Dienste des Weins gezogen hat.

Ghasele I, 43 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 456. 1837. S. 436. Frankf. 1843. I, S. 628. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 43.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 41, wo das 6. und 7. Verspaar fehlte.

15.

S. 178. Ebendaher

Wenn das Geschäft für mich er macht, anderer Geschäft, was soll ich machen?

— — — — —

Ghasele II, 16 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 476. 1837. S. 449. Frankf. 1843. I, S. 638. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen II, 16.)

16.

S. 178. Aus desselben zweiten Divan.

Vor allem, treuer Bruder, thu'
Verzicht auf Ich und Wir, und komm!
Auf Wir und Ich verzichte du,
Dass Du nicht Du seyst und nicht Wir.

— — — — —

Sey rein von Sinn und werde Staub,
Dass deinem Staub entsprosse Gras.
Bist du dann Heu, verbrenn' dich selbst,
Dass deiner Gluth entstrahle Glanz.
Und bist du dann verbrannter Staub,
Ist deine Asch' der Weisen Stein,
Schau die verborgne Alchymie,
Die ich aus blossem Staub erschuf,
Die mit der See das Land geschmückt
Und mit dem schwarzen Rauch die Luft.
Die Seelen nährt durch ein Stück Brot,
Durch einen Hauch den Leib belebt.
Gib deinen Geist für solches Gras,
Zur Grossmuth wird die Armuth so.
Die Seel' ist voll von Seiner Macht,
Entführe selbst die Seele Dir.
Genug des Worts, nun schweig' ich still,
Denn mehr als Wort ist Schweigen werth.

Ghasele II, 17 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 477. 1837. S. 450. Frankf. 1843. I, S. 638. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 17.)

17.

S. 179. Ebendaher.

Die Liebe gründete aufs Herz den Bau.
Weil sie zuletzt die Seele nur verlangt.
Auf diese Weise werden Sklaven frey;
Denn durch die Liebe werden Sklaven frey.

— — - - -

Ghasele II, 18 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 477. 1837. S. 450. Frankf. 1843. I, S. 638. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 18.)

18.

S. 179. Ebendaher.

Ein Gottesmann ist trunken ohne Wein,
Ein Gottesmann ist ohne Braten satt,
Ein Gottesmann ist stets erstaunt und irr',
Ein Gottesmann braucht Schlaf und Essen nicht,
Ein Gottesmann ist nicht aus Wind und Staub,
Ein Gottesmann ist nicht aus Fluth und Gluth,
Ein Gottesmann ist in der Kutte Fürst,
Ein Gottesmann ist in der Wüste Schatz,
Ein Gottesmann ist des Gehorsams Tempel,
Ein Gottesmann ist guter Werke Bürge,
Ein Gottesmann ist im Unglauben gläubig,
Ein Gottesmann kennt Fehler, Tugend nicht,

Ein Gottesmann ist selbst gelehrt in Gott,
Ein Gottesmann ist nicht ein Schriftgelehrter,
Ein Gottesmann ist unbegränztes Meer,
Ein Gottesmann ist Regen ohne Wolke,
Ein Gottesmann ist tief versteckt. Mein Sohn!
Den Gottesmann find durch Freygebigkeit!

Ghasele I, 20 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 438. 1837. S. 422. Frankf. 1843. I, S. 617. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 20.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dscheladdin Rumi 20.

19.

S. 179. Ebendaher.

Schlaf' nicht, Gastfreund, diese Nacht
Du bist Geist, und wir sind krank, Diese Nacht.
Jag' den Schlaf aus deinem Auge,
Das Geheimniss werde klar, Diese Nacht.
Du bist Jupiter am Himmel,
Kreisend an dem Hochgewölb', Diese Nacht.
Jagst den Adler in der Höhe,
Wie die Seele von Dschafer, Diese Nacht.
Von der Wahrheit wirst geglättet,
Aus dem Blau wird endlich Grünspan, Diese Nacht.
Gott sei Dank! sie schlafen Alle,
Ich und Gott nur sind allein, Diese Nacht.
Welch Getümmel! Glück ist wach,
Und die Wahrheit ist beständig, Diese Nacht.
Schlief' das Auge bis am Morgen,
Würd' ich meinem Auge zürnen, Diese Nacht.
Wenn der Marktplatz leer ist, schau
Auf zum Markt der Sonnenstrasse, Diese Nacht.
Unsre Nacht ist hell von Sternen
Die uns in das Auge leuchten, Diese Nacht.
Löw' und Stier und Widder strahlen,
Und es trägt Merkur den Turban, Diese Nacht.
Seinen Groll verbirgt Saturnus,
Jupiter wirft Goldstück' aus, Diese Nacht.
Schweigend band ich meine Zunge,
Doch ich rede ohne Zunge. Diese Nacht.

Ghasele I, 21 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 438. 1837. S. 422. Frankf. 1843. I, S. 618. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 21.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dscheladdin Rumi 21, wo das 7. und 8. Verspaar umgestellt waren.

20.

S. 180. Ebendaher.

Ew'ger Wahrheit Ersterzeugter!
Welchen Mensch und Geister ehren, Ali Sohn von Ebi taleb!
Du! der Milde, Wohlberedte,
Du vor Andern hochgeehrt, Ali Sohn von Ebi taleb!
Erster! Letzter! Innrer! Äussrer!
Offenbarer und Verborgner! Ali Sohn von Ebi taleb!
Weiser! Richter! Hörer! Seher!
Du Bewahrer aller Gaue! Ali Sohn von Ebi taleb!
Durch dich ist die Erde froh,
Und durch dich die Welt erfreut, Ali Sohn von Ebi taleb!
Immerwährend stehst du aufrecht
Auf der Bahn von Geist und Seele, Ali Sohn von Ebi taleb!
Willst du Rettung hier und dort,
Ruf' bey Tage und bey Nacht, Ali Sohn von Ebi taleb!
Ali währet, Ali herrschet,
Ali sühnet, Ali preiset, Ali Sohn von Ebi taleb!
Ali kennt und preist nur Ali,
Ueber alles Wissen ist Ali Sohn von Ebi taleb!
Mewlana liebt Schems Tebrisi,[1])
So wie Schems Tebrisi liebet. Ali Sohn von Ebi taleb!

Ghasele II, 20 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 479. 1837. S. 451. Frankf. 1843. I, S. 639. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen II, 20.)

21.

S. 180. Ebendaher.

O du, der aus dem Nichts ins Daseyn kamst,
Du weisst nicht, wie du in das Daseyn kamst.
Es schickte dich der Schah als seinen Diener,
Dass du dich selber, dass du Ihn erkennest.
Du bist fürwahr ein Kaufmann von dem Markte,
Der vom Harem zur Stadt des Daseins kam,
Dein Kapital ist dieses Lebens Summe,
Die du verwenden sollest mit Gewinn;
Statt dass du müssig sitzest, thue Gutes,
Denn durch die guten Werke steigt dein Werth.
Am jüngsten Tage wird der Herr dein Buch eröffnen,
Und rechnen über das, was du gethan.

---

[1]) Unter vielen Oden, welche blos das Lob Ali's enthalten, ist diese eine der einfachsten. Ausser der Verwandtschaft mit dem Propheten, hat Ali in den Augen der Sofis noch das Verdienst, der erste Mystiker und Stifter aller religiösen Brüderschaften gewesen zu seyn.

Sey wachsam, denn es lauern Teufel auf dem Wege,
Zu überfallen dort den Gottvergessnen.
Nimm diesen Rath, er ist das Wort Mewlana's,
Das er erhielt vom Munde Schems Tebrisi's.

Ghasele I, 35 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 451. 1837. S. 431. Frankf. 1843. I, S. 625. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 35.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 35.

22.

S. 181. Ebendaher.

Wer deine Wangen sieht, ins Rosenbeet nicht geht,
Wer deine Krankheit hat, nach Arzeney nicht geht.
Wer einen Augenblick mit dir im Kabinet,
Die Tulpen und Baselicon zu schau'n nicht geht.
Wenn Chiser den Rubin des Zuckermundes sieht,
Er weiter nach dem Quell des Lebens nicht mehr geht.
Mein Wunsch ist zwar, dass mich der Liebe Gram erschlüge,
Ich bin zu schwach, als dass es so zum Opfer geht.
Es ziemet nicht dem Manne, den Blick vom Schwert zu wenden,
Sonst ist es besser, dass er nicht auf's Schlachtfeld geht.
Darf man nicht hoffen, dich im Paradies zu finden,
Kein Liebender alsdann nach Eden's Garten geht.
Von ewig brannte mir die Liebe ein dein Maal,
Das nun in Ewigkeit aus Seel' und Herz nicht geht.
Ich sang, o Schems Tebrisi! Dies mit deinen Worten,
Der Liebende ist irr' der nicht zum Liebsten geht.

Ghasele I, 6 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 427. 1837. S. 414. Frankf. 1843. I, S. 611. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 6.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 6.

23.

S. 181. Ebendaher.

Der Schöne, sag' wo ist er?
Der hohe Cedernbaum, Wo ist er?
Jetzt, wo die Kerze leuchtet,
Wo ist er ohne uns? Wo ist er?
Am Wege frag' die Hüther:
Wo der Geliebte ist? Wo ist er?
Im Weinberg frag die Wächter:
Wo ist der Schönen Fürst? Wo ist er?
Ich strich durch alle Felder,
Wo ist mein Lieblingshirsch? Wo ist er?

Um Mitternacht erzittr' ich,
Wo er allein verweilt? Wo ist er?
Die Augen sind nun Ströme,
Die Perle welches Meeres? [1] Wo ist er?
Ich frage Mond und Sterne:
Wo ist er ohne mich? Wo ist er?
Nun ist er bei den And'ren,
Und ist er nicht mit mir? Wo ist er?
O sage, Schems Tebrisi!
Als Sonne [2] weisst du es. Wo ist er?

Ghasele II, 23 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 481. 1837. S. 453. Frankfurt 1843. I, S. 640. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 23.)

24.

S. 181. Ebendaher.

Die eifrig hin zur Kaaba pilgern,
Wenn sie an's Ziel gekommen sind,
Sie seh'n ein hohes Haus von Stein
In einem Thale ohne Saat.
Sie gingen hin um Gott zu seh'n,
Sie suchten, fanden ihn doch nicht.
Nachdem sie lang' das Haus umkreist,
Scholl eine Stimme so daraus:
„Was betet Ihr die Sterne an?
„Sucht nicht das wahre Gotteshaus?
„Das Haus des Herzens, Haus der Wahrheit!
„Wohl dem, der eingeht in diess Haus!“
Wohl denen, die wie Schems Tabrisi,
Die Wüste meidend, sind zu Haus'!

Ghasele I, 40 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 455. 1837. S. 434. Frankfurt 1843. I, S. 629. Ges. Werke V. S. 200 ff. (Ghaselen I, 40.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 40.

25.

S. 182. Ebendaher.

Das Fest ist gekommen, das Fest ist gekommen, das Glück ist gekommen!
Du nehme die Trommel, und schlage dieselbe, der Mond ist gekommen!
Das Fest ist gekommen, o höre, Verliebter, dem Lärmen der Sphären!

[1] Meine zwey Augen sind zum Oxus geworden und weinen aus Gram, indem sie nicht wissen, in welchem Meere sich diese Perle befindet.

[2] Wortspiel mit dem Namen Schems Tebrisi's, indem Schems die Sonne bedeutet.

Vom obersten Throne des Himmels ist nun der Vertraute gekommen!
Das Fest ist gekommen, ihr Sucher des Weges! ihr Sänger! ihr Tänzer!
Das Lusthaus des Schönen ist nun aus dem ewigen Lusthaus gekommen!

— — — —

Ghasele II. 8 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 469. 1837. S. 444. Frankfurt 1843. I, S. 634. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 8.)

26.

S. 183. Ebendaher.

Froh und lachend kommt der Frühling.
Auf in Garten! nun ist's Zeit!
Zeit der Wollust, Zeit der Freude,
Zeit der Lust, der Wangenflur!
Grün die Erde, Tage glänzend,
Schau des Schöpfers Wunderwerk!
Heute wacht wer gestern schlief,
Lebend sind, die waren todt.
Erde schlief den Winterrausch,
Schmückt sich nun mit Blumen aus.
Gras und Blätter sind betrunken,
Kannen trägt ein jeder Ast.
Licht wie Eden sind die Fluren,
Und die Wüsten Paradies.
Lieblinge und Bräute sind
Trunken, unbeständig, irr',
Ohne Geldbuss, ohne Strafe,
Streu'n sie Silber aus und Gold.
Freudetrunken sind die Zweige
Der Cypresse und des Ahorns.
Lilien ziehen Degen aus,
Um den Frost hintan zu halten.
Rosen reiten stolz auf Stengeln,
Und Jasminen gehn zu Fuss.
Veilchen tragen Trauerkleider,
Weil von Rosen sie getrennt.
Ueber Spuren und Nichtspuren
Ist das Herz gedankenvoll.
Auf der Zunge sitzt das Wort,
Doch die Scham hält es zurück.
Kräuter schlingen sich um Dornen,
Um zu saugen Rosenwasser.
Lotosblumen sind erblasset,
Weil den Rosen Dornen nahen.
Diese Eifersucht sey Beyspiel
Dir, der eifersüchtig liebst.

Im Frauentaschenbuch 1822. Neue Lieder. 53 fehlt in den Gedichten und Werken, weshalb es hier wiederholt wird.

Seht, sich schmückt die Welt von neuem,
Dass man gern sie ansehn kann.
Maler Frühling legt mit scheuem
Pinsel Rosenwangen an;
Und ihm hilft der Blumenbeete
Festtapete.
Wirken Ost sein Unterthan.

Moschusweiden und Jasminen
Liegen trunken sich im Arm,
Achten nicht der stillen Bienen,
Die da saugen ohne Harm:
Und ein muntres Lenzgewühle
Der Gefühle
Schwärmet mit im Bienenschwarm.

Wenn die Morgenlerchen steigen,
Richtet sich ein Blumenchor
Auf, und möcht' im hellen Reigen
Steigen mit durch's blaue Thor.
„Nehmt ihr uns nicht mit in Lüfte?
Unsre Düfte
Nehmet doch mit euch empor!“

Lilja spricht: Wenn ich nicht rede,
Glaube nicht, dass stumm ich sei.
Reg ist meiner Zungen jede,
Deren hab' ich zweimal drei;
Doch, wenn Nachtigallen kosen
Mit den Rosen,
Fällt mir nicht zu lispeln bei.

Wenn der Morgensonne Funkeln
Bricht aus Pforten von Rubin,
Wenden träumende Ranunkeln
Alle Blicke nach ihr hin.
Bin ich ihres Volkes Einer?
Denn nach meiner
Sonne kehrt sich so mein Sinn.

Blumen stehen unter Kräutern,
Wie im Volk die edlen Herrn.
Lüfte schiffen gleich Freibeutern
Durch das Duftmeer nah und fern.
Dass sie Düft' und Thaujuwelen
Ab ihm stehlen,
Klaget mancher Blumenstern.

Dass sie ihm sein Blau gestohlen,
Veilchen die Siring' anklagt.
„Wenn ich mir mein Blau will holen",
Die Siringe drauf ihm sagt,
„Brauch' ichs nicht von dir zu borgen,
Jeden Morgen
Hat es frisch mich angetagt."

Blumenliebeseifersuchten!
Wie sie all mit ihrem Glanz
Es zuvor zu thun sich suchten,
Und mein Herz will jede ganz.
Zu vereinen alle Glänze,
Flocht ich Kränze,
Mittenin die Ros' im Kranz.

In den glänzenden Gewirren
Geh' ich meiner Neigung nach,
Wo die Turteltauben girren
In den Büschen Sehnsuchts ach,
Welt, nicht deines Stromlaufs denkend,
Mich versenkend
In den stillen Frühlingsbach.

27.

S. 184. Ebendaher, Fortsetzung des vorigen:

Gegen die Narcisse wandte
Sich mit Fragen Hyacinth.
Frag' nicht, sprach sie, mich um Kunde,
Denn von Sinnen bin ich ganz.
Auch von Trauben frag' nicht Kundschaft,
Sie sind trunken Tag und Nacht.
Feuernelken, Anemonen
Stehn auf Fluren und an Ufern.

— — — — —

Schweige still, denn schweigend thut dir
Das Geheimniss kund der Lenz.

Im Frauentaschenbuch 1822. Neue Lieder. 54 fehlt in den Gedichten und Werken, weshalb es hier wiederholt wird:

Gegen die Narzisse wandte
Sich mit Fragen Hyazinth:
Was im Garten, sprich Verwandte,
Siehst du? Ich bin sonnenblind.

Frag nicht, sprach sie, mich um Kunde,
Denn ich bin von Sinnen ganz,
Weil ich Lenzthau hab' im Munde
Und im Auge Frühlingsglanz.

Nicht die Ros' auch sollst du fragen,
Denn sie hat für dich kein Ohr,
Weil es hat mit Liebesklagen
Nachtigall betäubt zuvor.

Nicht die Nelke sollst du fragen,
Denn ihr ist die Brust so heiss,
Dass sie unterm Spitzenkragen
Kaum sich mehr zu lassen weiss.

Nicht die Tulpen sollst du fragen,
Denn sie taumeln auf dem Beet,
Dass vor trunknem Wohlbehagen
Keine fast dir Rede steht.

Nicht den Epheu sollst du fragen,
Der so fest den Stamm umflicht,
Und kein Wörtchen wagt zu sagen,
Dass ihm der entwanke nicht.

Nicht die Rebe sollst du fragen,
Die betrunken sinnet schon
Auf die Traube, welche tragen
Soll den ganz betrunknen Sohn.

Nicht das Volk der Wasserlilien,
Denn sie sind von Flut berauscht,
Feuerlilien-Familien,
Denn sie sind von Glut berauscht

Nicht die träumerischen Cypressen,
Schwärmerische Pinien nicht,
Nicht, das seiner selbvergessen
Staunt, das Kind Vergissmeinnicht.

Nicht das Veilchen, das vergraben
Sich in seine Düfte hat,
Und nicht Schmetterling, den Knaben,
Der von Düften nie wird satt.

Frage Farben nicht und Düfte,
Denn sie führen eifrig Krieg,
Frage Lichter nicht und Lüfte,
Denn sie streiten um den Sieg.

Nicht die Morgenröth' am Himmel,
Welche schamerröthend schweigt,
Wenn der Erde Glanzgewimmel
Morgens ihr entgegensteigt.

Nicht die Sonne, welche trunken
Sich in Wolken schlafen legt,
Fragend, ob denn ihre Funken
Solchen Aufruhr angeregt?

Frage dich, wie dir es gehet,
Und du wirst berichtet sein,
Wie's in unsrem Garten stehet,
Denn der Lenz ist allgemein.

28.

S. 185. Ebendaher.

Erheb' den Kopf, wir gehen auf dem Kopf der Liebe,
Wir gehen kurze Zeit ganz seelenrein in Liebe.
Vom Tode hörte ich die Nachricht ewiger Liebe,
Vom Weine Gottes, der den Tod ertränkt in Liebe.
Des Daseyns Nabel riss ich nur durch Kraft der Liebe,
Am Tag des Fests gebar als Mutter mich die Liebe.
O frag' die Liebe: Wie entgehet man der Liebe?
Ein Ring ohn' Anfang, ohne Ende ist die Liebe.
Es mahlen sich Gestalten auf dem Flor der Liebe,
Von ihrem Widerschein erglänzt der Flor der Liebe.
Gib deinen Leib wie Gold dem Schmerz nicht nur der Liebe!
Denn Staub ist Gold, das nicht verwendet wird auf Liebe,
Ich sage dir, warum das Meer die Wogen schlaget:
Es tanzt im Glanz des Lichts des Edelsteins der Liebe.
Ich sage dir, warum aus Thon Huris geformt sind:
Weil er durchduftet ward vom Ambrahauch der Liebe.
Ich sage dir, warum der Himmel immer kreiset:
Weil er bewegt wird vom Sternenglanz der Liebe.
Ich sage dir, warum der Wind blas't Stoss auf Stoss:
Dass er die Fluth in Blätter trenne für die Liebe.
Ich sage dir, warum die Nacht umhängt den Schleyer:
Weil sie damit bedeckt das Brautgezelt der Liebe.
Ich sag' von vier und fünf und sieben[1]) das Geheimniss,
Denn ich verlor mein Spiel im Damenbrett der Liebe.

Ghasele I, 9 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 429. 1837. S. 415. Frankfurt 1843. I, S. 613. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 9.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dscheladdin Rumi 9.

---

[1]) Das Geheimnis der vier Elemente, der fünf Planeten und der sieben Sphären.

29.

S. 185. Ebendaher.

O komm! komm! du bist die Seele Seel' des Reigens,
O komm! du bist der Cederstamm im Hain des Reigens.
O komm! denn keiner war wie du und wird nicht seyn,
O komm! denn Gleichen sah noch nie das Aug' des Reigens.
O komm! es fliesst der Sonnenquell in deinem Schatten,
Und tausend Morgensterne tanzen dir den Reigen.
Mit hundert Rednerzungen preiset dich der Reigen,
Ich will nur ein Paar Worte sagen von dem Reigen:
Du trittst aus beiden Welten tretend in den Reigen,
Denn über beyde Welten ist die Welt des Reigen.
Zwar ist wohl hoch das Dach des siebenten der Himmel,
Darüber reicht hinaus die Leiter von dem Reigen.
Was soll ich thun, wenn mich ergreift die Lieb' beym Nacken,
Wie den Gefährten ich ergreife in den Reigen.
Das Sonnenstäubchen, wenn erfüllt vom Glanz der Sonne,
Beginnt zu tanzen dann mit Schweigen seinen Reigen.
O komm! diess ist ein Bild der Liebe, Schems Tabrisi!
Zurück bleibt in der Liebe, wer nicht tanzt den Reigen.

Ghasele I, 10 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 431. 1837. S. 416. Frankfurt 1843. I, S. 613. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 10.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 10.

30.

S. 186. Ebendaher

Heut ist der Tag der Lust, das Jahr der Rose,
Es geht uns wohl, und wohl ergeh's der Rose!
Der Rose half das Rosenbeet des Freundes,
Damit man sehe nicht den Untergang der Rose.
Es lacht der Hain, Narcissen sind betrunken
Vom Schönheitsaufruhr und vom Glanz der Rose.
Der Lilie Zunge sagt in's Ohr Cypressen
Geheimnisse der Nachtigall und Rose.[1])
Die Rose hält in unsrem Haus den Becher,
Durchwürzet vom Genuss des Dufts der Rose.
Die Welt umfasset nicht das Bild der Rose,
Die Phantasie umfasset nicht die Rose.
Die Rose ist ein Bot' vom Seelengarten,
Und ein Diplom der Schönheit ist die Rose.

[1]) Wörtlich: Die Geheimnisse der Liebe, der Nachtigall und der Schönheit der Rose.

Prophetenschweiss [1]) steht auf der Ros' in Perlen,
Aus Neumonden ein Vollmond ist die Rose. [2])
Ein neues Leben wird den Geist beschwingen,
So oft er riecht den süssen Duft der Rose.
Wie Abraham durch Hauch belebte Vögel,
Erstehet auf des Frühlings Hauch die Rose.
Sey still und schliess den Mund wie Rosenknospen,
Verstohlnes Lächeln streue, wie die Rose.

Ghasele I, 17 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 435. 1837. S. 420. Frankfurt 1843. I, S. 616. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 17.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 17.

31.

S. 187. Ebendaher.

Welch eine Werkstatt hast im Herzen?
Welch einen Abgott trägst im Herzen?
Es kam der Lenz, die Zeit der Saaten,
Wer weiss, was du gebierst im Herzen?
Der Allmachtschleyer, der das Äussere
Verhüllt, ist aufgedeckt im Herzen;
Der Fuss des Suchers weilt im Schlamme,
Allein sein Kopf ist frey im Herzen.
Wenn's Herz nicht höher wär' als Himmel.
So stände nicht der Mond im Herzen,
Und wär' das Herz nicht eine Hauptstadt,
So thronte nicht der Herr im Herzen.
Es ist ein wunderbar Gehölze,
Denn Königsjagd ergeht im Herzen.
Des Herzens Meer schlägt tausend Wogen,
Die Perlen findest du im Herzen.
Ich schweig', es fasset nicht Gedanke
Das Herzens Bild in meinem Herzen.

Ghasele I, 19 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 43 f. 1837. S. 421. Frankfurt 1843. I, S. 617. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 19.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 19, wo die Reime standen: hegest du im Herzen, trägest du im Herzen u. s. w., und nach dem 3. Verspaar eingeschaltet war:

Der Fuss des Suchers weilt im Erdenschlamme,
Doch Himmelsglanz bewegest du im Herzen,

---

[1]) Wörtlich: Der Anmutsschweiss Mustafas, die Mohammeds.
[2]) Jedes Rosenblatt ist ein Neumond, die ganze Rose der Vollmond.

wie nach dem 5. Verspaar:

Wol ist ein Königsforst mein Herz zu nennen;
Den Königshirsch erlegest du im Herzen.

32.

S. 187. Ebendaher.

So lang' die Sonne nicht aufschlägt das Lichtzelt,
Sind alle Tagesvögel noch verwirret.
Ein Sonnenblick ruft nun hervor die Tulpen,
Verderben ist es jetzt zu Haus zu sitzen.
Das Sonnenschwert vergiesst das Blut Aurorens,
Mit Recht das Blut von tausend Morgenröthen.
Verliebter! schau mit offnem Aug zum Himmel,
Den Vollmond siehst du dort, in mir den Neumond.
Der Schenke reicht das Glas der ew'gen Dauer,
Ich blähe mich durch seine Huld wie Flaschen.
Das Aug voll Schlaf sprach ich: Es ist nun Nacht.
Er sprach: Vor meinem Angesicht unmöglich.
So lang' es graut, ist zweifelhaft der Morgen;
Doch Mittags zweifelt Niemand mehr am Tage.
O schaue schnell der Seelensonn' in's Antlitz,
Schau weg von mir, dass du die Schönheit schauest.
Die Sonnenscheibe zeigt dir Schems Tabrisi [1])
In vollem Glanz; o gute Vorbedeutung!

Ghasele I, 1 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 423. 1837. S. 411. Frankfurt 1843. I, S. 609. Ges. Werke V, S. 207. (Ghaselen I, 1.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dscheladdin Rumi 1.

33.

S. 187. Ebendaher.

Ich bin der Vogel der Gottheit, trommlend: Bakrabaku. [2])
Berauscht vom Weine der Einheit, trommlend: Bakrabaku.
Das Glas des Weines, der Zucker bin ich, Braten bin ich,
Ich bin die Laute, die Geige, trommlend: Bakrabaku.

— — — — —

Ich bin die Kaaba und Mina, Safa bin ich und Merw', [3])
Ich bin ein Stäubchen der Sonne, trommlend Bakrabaku.

[1]) Du siehst in der Sonne das Angesicht Schems Tabrisi's.

[2]) Bakrabaku ist der onomatopöische Ausdruck des Getöns der Halbtrommel, womit die Derwische ihren Reigen begleiten; sie spricht in dieser Hymne sich als göttliche Liebe und als wahre Alleinslehre aus.

[3]) Mina, Safa und Merwa, die Nahmen der drey um die Kaaba gelegenen Berge.

Ich bin nicht Ich, in dem eignen Leibe bin ich nicht Ich;
Er ist die Wahrheit der Körper, trommlend Bakrabaku.
Ich bin der Schah und der Bettler, Mond und Himmel bin ich,
Ich bin der Weg und das Ziel ich, trommlend Bakrabaku.
Ich bin der Papagey und der Baum des Lebens zugleich,
Ich bin die Flamme der Lampe, trommlend Bakrabaku.
Ich bin der kreisende Himmel, Licht und Schimmer bin ich,
Ich bin der Morgen und Abend, trommlend Bakrabaku.
Ich bin die Sonne des Glaubens, bin Gewissheit fürwahr!
Unglaube bin ich und Glaube, trommlend Bakrabaku.

Zum Inhalt vgl. Hammer S. 188: Ich bin des Sultans Knecht, ich bin der Welt Sultan u. s. w.

Ghasele I, 24 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 441. 1837. S. 424. Frankfurt 1843. I, S. 619. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 24.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 24, wo im 4. Verspaar Z. 1 stand:

Ich bin das Ich und Nicht-Ich, der Vogel und das Netz.

34.

S. 188. Ebendaher.

Liebende! Liebende! Ich kam von der Seelenwelt,
Seele! verneige dich, ich such' den Geliebten hier.
Verständige! Verständige! wo ist der Verstand? wo ich?
Fraget mich nicht darum, weil ich nicht mit Wissen kam.
Wissende! Wissende! die ihr das Geheimniss wisst,
Wissend bin ich, weil ich bekannt bin bei den Wissenden.
Suchende! Suchende! im Suchen des eig'nen Ziels
Fallend und stehend auf, beschwerlich und leicht kam ich.
Läutende! Läutende! die Läuterung machte mich
Wie ein Atom so leicht, so kam ich zum Herzensfreund.
Weinschenkende! Schenkende! den Wein von mir wendet weg,
Weil ich wie Nachtigall verliebt in die Rose bin.
Nahende! Nahende! der Nächste der Diener ich
Bin ich der Liebling des Sultanes geworden nun.
Vollkomm'ne! Vollkomm'ne! ich bin in der Seelen Ost
Glänzend gestiegen auf, der Sonne des Glaubens gleich.

Ghasele II, 24 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 482. 1837. S. 454. Frankf. 1843. I, S. 641. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 24.)

35.

S. 189. Ebendaher.

Zum Himmel schrey' ich jede Nacht von Herzen Hu!
Der Schönheit Gottes voll schrey' ich: Ja Hu! Man Hu!
Mit jedem Morgen tanzen Sonn' und Mond im Herzen,
Gen Mond und Sonne schreye ich: Jahu! jahu!

Von jedem Baum erglänzt das Licht der Wahrheit Gottes,
Ich girre auf dem Baum' wie Turteltaub': Gugu!
Wenn Gott im Herz', ist Gott bey mir, und ich bey Gott;
Zu Gott gelang' ich, wenn ich mich begeb' zur Ruh'.
Ich ward mit Allem Alles und sah Gott in Allem.
Sag': Gott ist Eins, sein Namen ist Jahu! Manhu!
Von Gottes Namen ward mein Herz geprägt wie Gold,
Ich bin nun Gottes Geld, und rufe laut: Jahu!
Er folget Schems Tabrisi wie der Mond der Sonne,
Es wird der Raum durch sie erhellt, Jahu! Jahu!

Ghasele I, 2 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 424. 1837. S. 411. Frankf. 1843. I, S. 610. Ges. Werke V. S. 200 ff. (Ghaselen I, 2.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 2.

36.

S. 189. Ebendaher.

— — — — —

Er ist der Erste, Letzte, Aeussre, Innere,
Ich kenne nichts als Ihn: Jahu! Jahu! Menhu!
Ich schaute auf, und sah die beyden Welten Eines,
Nur Eines sah' ich, Eines such' ich, Eines weiss ich.

— — — — —

Ghasele I, 3 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 424. 1837. S. 412. Frankf. 1843. I, S. 610. Ges. Werke V. S. 200 ff. (Ghaselen I, 3.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaladdin Rumi 3.

37.

S. 189. Ebendaher.

O Liebende! O Liebende! ich liebe lang.
Aufrichtige! Aufrichtige! ich liebe lang.
Es war die Welt und Adam nicht, da war ich schon.
Die Zeit war nicht, da war ich schon, ich liebe lang.
Man formte mich durch siebenhunderttausend Jahre,
So ward ich nach und nach geformt, ich liebe lang.
Als Pharao verschlungen ward vom rothen Meer,
Da stand ich kämpfend Mosen bey, ich liebe lang.
Am Tag des Looses, da die Seelen riefen: Ja!
War ich als erster Zeuge da, ich liebe lang.
Der Fromme in der Zell, der Gauer in dem Tempel,
Sie tragen gleiche Farb' für mich, ich liebe lang.
Ich lebte mit Ali, ich lebt' mit Abubekr,
Mit beiden war ich wohl vertraut, ich liebe lang.
Als Mohammed durch alle Höh'n des Himmels fuhr,
Da wohnte ich im siebenten, ich liebe lang.

Ihr Cherubim, die Ihr des Thrones Träger seyd,
Erhebt denselben höher noch, ich liebe lang.
Geh'! sag' dem Vogt, es sei die Majestät gekommen,
Dass ich den Nacken ihm zerschlag', ich liebe lang.
Ich bin dem Mufti gram, ich bin den Richtern feind,
Weil ungerecht sie Ausspruch thun, ich liebe lang.
Ich bin des Ordens Scheich, ich bin des Klosters Probst,
Ich bin der Wahrheit auf der Spur, ich liebe lang.
Vier Mütter haben mich erzeuget mit neun Vätern,
Ich bin von sechs und sieben frey, ich liebe lang.
Dem Schems Tebrisi sag' der Grieche sey gekommen,
Es saget Mewlana sofort: ich liebe lang.
O Liebende! O Liebende! wer ist wohl Schems Tebrisi?
Er ist das Licht von Mustafa, ich liebe lang.

Ghasele II, 6 in den Gedichten Erl. II, 1836. S. 467. 1837. S. 443. Frankf. 1843. I. S. 633. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen II, 6.)

38.

S. 190. Ebendaher.

Der Frühling ist da, in den Garten begebt euch, o Freunde!
Ihr Freunde der Fluren empor! und beginnet zu rollen.
Wir wollen heut fliegen wie Bienen von Rose zu Rose,
Und wollen uns bauen sechseckiges Haus wie die Bienen.

— — — — —

Ghasele I, 16 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 434. 1837. S. 419. Frankf. 1843. I, S. 615. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 16.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddia Rumi 16.

39.

S. 190. Ebendaher.

O Lieb', ich zeuge dir's: Ich weine schwarz wie Götzen,
Mich rufet Niemand auf; ich bin nur Zeug', nicht Bürge.
Du bist der Richter der Vergangenheit und Zukunft,
Bald aufgebracht und bald ergeben zeigst du dich.
O Liebe höchster Schmuck! ich bin Du und Du Ich,
Du bist der Strom, die Scheuer, du die Lust, der Schmerz.
Du bist die Süssigkeit, du bist die Trunkenheit,
Du bist das Meer voll Perlen und der Schacht voll Gold.

— — — — —

Wer sich dir nahet, gibt die Seele auf bey dir,
Bald sagt dein Eifer: Geh! doch bleibe! sagt die Huld.
Zuvor kömmt deine Huld anziehend die Verliebten,
Zuvor eilt auch dein Grimm das Laster zu bestrafen.
Was lebt, gehorchet dir, Einbildungen bei Seite,
Sie ziehen unter dir geschaart mit Fahnen auf.

Du tragest das Panier der ew'gen Herrschaft vor,
Und nimmst die Welt gefangen, Herr des Reichs der Heere.
Mit jedem Augenblicke kömmt ein neu Phantom,
Vor dem die Seele zittert wie die kleinen Kinder.
Nun lass uns schweigen, dass die Welt sich nicht erhebe,
Ein andermahl will ich nicht mehr, nicht minder sagen.

Ghasele I, 22 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 439. 1837. S. 423. Frankf. 1843. I, 618. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 22.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlane Dschelaleddia Rumi 22.

40.

S. 190. Ebendaher.

O Herr, welch einen Freund, welch einen Löwen hab' ich!
Ich trage seinethalb im Busen tausend Vögel.
Als ich von ihm entfloh durch Liebe hart bedrängt,
Sprach er: Wohin fliehst du? ich hab' mit dir Geschäft.
Ich fragte gestern Nachts den Mond um meinen Mond;
Er sprach: Vor ihm verhüll' ich mich in Wolkenstaub.
Die Sonne kam, ich fragte sie: Warum so gelb?
Sie sprach: Ich schäme mich vor seinem Angesicht.
Zum Wasser sprach ich: Warum läufst du so herum?
Es sprach: Mich zwinget seine Zauberey dazu.
Zum Feuer sprach ich: Flammenfürst, was flackerst du?
Es sprach: Sein Wangenglanz macht mich so unbeständig.
Ich sprach zum Winde: Wolkenbot', was rennst du so?
Er sprach: Es brennet mir das Herz, wenn ich verweile.
Was kümmern Elemente mich! Gott ist mein Helfer!
Im Kopfe ist der Rausch, und in der Hand das Glas.
Es kommet nach dem Schlaf zurück die Trunkenheit,
O gebt mit beiden Händen Wein, so lang es geht.
Sey still, o Herz, ich spreche ohne Zeuge.
Ich will es schreiben, sprach das Herz. Ich schäme mich.

Ghasele I, 23 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 440. 1837. S. 424. Frankf. 1843. I, S. 619. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 53.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddia Rumi 23.

41.

S. 192. Ebendaher.

Morgen ist's! stehe geschwinde auf, o Jüngling,
Packe zusammen, komm zur Karawane.
Siehe, sie geht schon, indessen du schlafest,
Dir nur zum Schaden, dir nur zum Leide.

Bringe das Leben in Qualen nicht hin,
Dass ein beständiger Jüngling du blühest.
Wenn du die Seele getödtet, die böse,
Bist du ein Kämpe, ein Kämpe, ein Kämpe!
Wenn dir das Beten, das Fasten gefallet,
Setz' in den siebenten Himmel den Fuss.
Reinige dich als ein Stäubchen der Thür,
Sey nicht so stolz bei der Liebenden Reigen.
Wenn du den Reigen der Liebenden schmähest,
Sammlest du über das Haupt das Gericht.
Bist du von Schemset-tebrisi ein Diener,
Schlage die Paucke und lobe den Herrn.

Ghasele I, 36 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 451. 1837. S. 432. Frankf. 1843. I, S. 625. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 36.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 36.

42.

S. 193. Ebendaher.

O Anbeginn der Welt! sey nah'! sey nah'!
Am Busen ruht der Freund, sey nah'! sey nah'!
Ich bin das Volk, das Haus, das Netz, das Korn,
Vernünftig und ein Narr, sey nah'! sey nah'!
Bin Eden, und Huri, bin Gluth und Licht,
Ich bin das Paradies, sey nah'! sey nah'!
Ich bin der Greis, ich bin der Fürst, der Sclave,
Ich bin der Leitung Herr, sey nah'! sey nah'!
Ich bin der Schah, der Freye, der Gefang'ne,
Erfreuet und betrübt, sey nah'! sey nah'!
Ich bin der Turban, und ich bin die Kutte,
Des Feuergürtels Herr, sey nah'! sey nah'!
Der Zustand bin ich und das Alphabet,
Ich bin der Stamm, der Zweig, sey nah'! sey nah'!
Ich bin der Ost, der West, bin oben, unten,
Ich bin der Ruhm der Welt, sey nah'! sey nah'!
Ich bin lebendig, todt, ich wein' und lache,
Ich schweige und ich sing', sey nah'! sey nah'!
Ich bin der Tag, das Brot, der Quell, die Kanne,
Ich bin der Jagdhund auch, sey nah'! sey nah'!
Ich singe Preis bey Tag, und steh' früh auf!
Ich preise Schemseddin, sey nah'! sey nah'!

Ghasele II, 5 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 466. 1837. S. 422. Frankf. 1843. I, S. 632. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen II, 5.)

43.

S. 194. Ebendaher.

Die Rose wiederkehrt in's Rosenbeet, du gehst,
Ich bin bei dir und wenn auch ohne mich du gehst.
Mit hundert Zungen sprechen Lilien dein Lob;
Schön ist's, mein Rosenthor, dass du zu Lilien gehst.
Du theilest aus den Weinrubin an Trunk'ne,
Schön ist es, dass du Wein zu spenden fröhlich gehst.
Wie Sterne sind versammelt in dem Haus die Schönen,
Indess du wie der Mond in ihrer Mitte gehst.
Weil du gesonnen bist, Palläste zu verbrennen,
Mit einem Herzen hart wie Stein und Stahl du gehst.
O meine Sonn, ich tanz' vor dir wie Sonnenstäubchen,
So oft du meinethalben an das Fenster gehst.
Damit dich Schems eddin als Augensalbe nehme,
Du gern, o Herz, hin zu des Mörsers Keule gehst.

Ghasele I, 13 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 432. 1837. S. 418. Frankf. 1843. I, S. 614. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 13.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 13.

44.

S. 194. Ebendaher.

Was weisst vom Mahler du, Gemähld',
Und von der Seele Form? Was weisst du?

— — — — —

Ghasele II, 3 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 463. 1837. S. 440. Frankf. 1843. I, S. 631. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen II, 3.)

45.

S. 194. Ebendaher.

Verzicht' auf Welt, dass Herr der Welt du seyest,
Gib auf das Zuckerwerk, dass Zuckerwerk du seyest.
Spring wie ein Sternenfunke, der vom Himmel fällt,
Spring über Sterne weg, dass Weltengel du seyest.
Geht Noa in die Arch', so sey die Arche du,
Bei Jesus Himmelfahrt, dass du die Leiter seyest.
Dass du, wie Jesus, bald der Arzt der Seelen seyest,
Dass du wie Moses bald der Hirt der Seelen seyest.
Um dich zu kochen, ist das Feuer tief versteckt,
Wenn du es fliehst, gib Acht, dass dann du roh nicht seyest.
Du fliehst vom Feuer zwar und wirst dennoch gekocht,
Dass du alsdann wie Brot der Herr des Tisches seyest.
Es suchen dich alsdann die Brüder all wie Brot,
Dass du wie Brot der Seelen Hülf' und Mittel seyest.

Wiewohl ein Schacht des Grams sey Mittel der Geduld,
Dass du, wiewohl gebrechlich, auserwählet seyest.
Ich sagte diess, da kam vom Himmel nur ein Ruf:
Wenn du ein solcher bist, dass du ein Andrer seyest.
Der Mund ward dir gegeben um das Lob zu singen,
Nicht dass du leichten Sinns ein Weiberredner seyest.

Ghasele I, 44 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 457. 1837. S. 436. Frankf. 1843. I, S. 628. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 44.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddia Rumi 42, wo das 4. Verspaar fehlte.

46.

S. 195. Ebendaher.

Klag' nicht es sey die weite Erde ein Gefängniss,
Denk' nicht soviel daran, dass du einst Eden schauest.

Ghasele I, 28 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 445. 1837. S. 427. Frankf. 1843. I, S. 621. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 28.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddia Rumi 28, wo nur die zwei ersten Verspaare standen, während die übrigen fünf noch fehlten.

47.

S. 197. Aus dessen Brevier der Derwische.

Ich bin der Falk der Geisterwelt,
Dem höchsten Himmelsthron entfloh'n,
Der aus Begierde nach der Jagd
Gefallen ist in ird'sche Form.
Vom Berge Kaf bin ich Simurg.
Den Netz des Seyns gefangen hält;
Vom Paradies bin ich der Pfau,
Der seinem Nest entflohen ist.

Ghasele I, 7 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 427. 1837. S. 414. Frankf. 1843. I, S. 612. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 7.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddia Rumi 7.

Als nach Mitteilung Dr. Boxbergers in dessen Rückert-Studien, Gotha 1878, S. 126 J. v. Hannaer d. d. Wien 18. Nov. 1820 an C. A. Böttiger schrieb, ... Rückert habe seine wörtlichen Übersetzungen aus der Gesch. der pers. Dichtkunst mit seinen Zusätzen in oriental. Reimform [? umgeschmiedet], aber mit weit grösserem Glücke als Goethe . . . .,

da kannte er natürlich nur die erste Abteilung des Rückert'schen Ghasele: „Mewlana Dschelaleddia Rumi“ aus dem Taschenbuch für Damen 1821, 1—42 (denn die jetzigen 41 und 42 fehlten dort). Dass diese Ghasele nicht Übersetzungen aus dem persischen Original, sondern nur Umarbeitungen des Hammer'schen Textes sind, ist im Obigen wenigstens für Ghasele I, 1—10. 12—14. 16. 17. 19—24. 28. 35. 36. 40. 41. 42 nachgewiesen; ebenso für etliche der zweiten Abteilung, welche erst in den Gedichten 1836 hinzukam. Die übrigen, für welche der gleiche Nachweis nicht vorhanden ist, mochte der Dichter selbständig im Sinn und Geist des Mewlana Dschelaleddia Rumi nachgebildet haben, wie er in den Östlichen Rosen Hafis nachbildete.

48.

S. 197. Aus Mewlana Dschelaleddia Rumi's Brevier der Derwische.

Mit dem eig'nen Saume streif' ich
Immer an des Freundes Duft;
Wenn den Saum ich fasse, greif' ich
Ihn, der mich mit Liebe ruft.
Gluth sind Liebe, Wein und Wangen.
Weil sie alle freudig glühn,
Von den Gluthen ganz umfangen
Ruf' ich seufzend: Flucht, wohin?

Im Liebesfrühling. Gedichte Erl. I. 1834. S. 286. 3. Straus, 44. Lied
1836. S. 341. 3. „ 21. „
1837. S. 351. 3. „ 21. „
Frankf. 1843. I, S. 246. 3. „ 44. „
Ges. Werke. I, S. 550. 4. „ 78. „
fehlt in der Einzelausgabe des Liebesfrühlings.

49.

S. 207 f. Aus Saadi.

Erzählung.

Eine Nachtigall hatte auf einem Aste ihr Nest gemacht, worunter eine schwache Ameise auf wenige Tage ihr Lager aufschlug. Die Nachtigall umflog Tag und Nacht das Rosenbeet, und ergoss ihr Lied in herzraubenden Melodien. Die Ameise war Nacht und Tag geschäftig, und die Nachtigall freute sich in Fluren und Gärten ihrer eigenen Töne. Sie koste mit der Rose von ihren Geheimnissen und machte den Ostwind zu ihrem Vertrauten. Die schwache Ameise, als sie die Schmeicheleyen der Rose und das Flehen der Nachtigall sah, sprach zu sich selbst: Was

wird aus diesem Geschwätze zu anderer Zeit wohl herauskommen. Als nun die schöne Jahreszeit verflossen war, und der Herbstwind daherfuhr, traten Dornen an die Stelle der Rosen, und Raben nahmen den Sitz der Nachtigallen ein. Es stürmten die Herbstorkane, und beraubten die Bäume ihres Schmuckes, die Blätter wurden gelb, und die Luft kalt. Aus den Wolken fielen Perlen, und in der Luft flog der Campher des Schnees. Da kam die Nachtigall auch einmal in den Garten, in dem nicht mehr Farbe der Rosen noch Geruch der Jasminen war. Ihre tausend Sagen kundige Zunge verstummte. Da war keine Rose, deren Bild sie anschauen, kein Grün, dessen Schönheit sie betrachten konnte. Im entblätterten Haine entsank ihr der Muth, und in der allgemeinen Stille erstarb ihr der Ton in der Kehle. Sie erinnerte sich, dass in vorigen Tagen eine Ameise an diesem Baume gewohnt und viele Körner gesammelt. Ich will heute zu ihr gehen, dachte sie sich, und vermöge guter Nachbarschaft etwas von ihr begehren. So ging nun die Nachtigall nackt und hungrich zur Thür der Ameise hin, und sprach: die Freygebigkeit ist ein Wahrzeichen deines Glückes, und das Kapital meines Wohlstandes. Ich habe das kostbare Leben fahrlässig durchgebracht, du aber bist fleissig gewesen, und hast Proviant gesammelt. Was wird es denn auch sein, wenn du mich heute von diesem Unglücke grossmüthig rettest! — Die Ameise sprach: Du brachtest die Nacht zu mit verliebtem Rath, und ich mit ämsiger That. Du warst bald mit der Blüthe der Rosen beschäftigt, und bald stolz auf den Anblick des Frühlings. Wusstest du denn nicht, dass auf den Frühling der Herbst folgt, und dass jede Strasse durch Wüsten führt?

Östliche Rosen, Leipzig 1822, S. 147, in gebrochenen Zeilen, ohne Überschrift. — In Langzeilen, mit der Überschrift: „An J. v. Hammer“ in den Gedichten Erl. IV. S. 154. Frankf. II. S. 540. Ges. Werke V. S. 253. (Ghaselen IV, 1.) — Das Ghasel findet sich wiederholt in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode 1822, Nr. 105, mit der Antwort J. v. Hammers, gleichfalls in gebrochenen Verszeilen: „Die Nachtigall“, wieder abgedruckt in Beyers Neuen Mitteilungen über Friedrich Rückert. Leipzig 1873. II, S. 191, in Langzeilen. In beiden Gedichten ist statt der Ameise die Biene genannt.

50.

S. 228. Aus Seid Hosseini.

Hör' diess Geschichtchen:
Es zog einst Alexander
Mit seinem grossen Heere

In voller Pracht daher,
Sie kamen zu Ruinen.
Ein Alter guckt hervor,

Ein Alter, sonnenhelle,
Erschien dort Alexandern.
Er fragte: Wer ist dieser,
Der hier zurücke bleibt?
Es ist in dem Reviere
Umsonst der Greis nicht hier,
Er ging hin zu der Höhle,
Der Greis bewegt sich nicht.
Als er das Aug nicht regt,
Erzürnt sich Alexander,
Er sprach: Bist du ein Teufel?
Was sitzt du hier am Wege?
Warum fällst du nicht nieder?
Mein Nam' ist Alexander.
Du weisst, dass meinen Siegen
Die Welten unterliegen.
Grossherzig, lichten Sinnes,
Trag' ich das Haupt zum Himmel.
Es spricht der Alte also:
Dies alles gilt kein Stroh!
Du bist nicht Herr der Welten,
Du bist ein Korn des Menschen.
Der Himmel dreht sich kreisend,
Wie du erscheinen Tausend.
Ich bin allhier kein Teufel,
Mehr werth, als du, kein Zweifel!
Gedenk' der vor'gen Zeiten,
Sey allbereit zur Reise.
Nachlässiger! du träumest,
In Stolz die Zeit versäumest.
Vergleich' dich nicht mit mir,
Du bist der Sklaven Sklave.
Begierden dienen mir,
Und herrschen all bei dir.
Da weinte Alexander,
Warf weg das Diadem,
Und klagend seine Schaam
Er zu dem Greise kam,
Der zeigt ihm an die Pfade,
Versichert ihn der Gnade.

Erinnert an „Die nackten Weisen" in den Gedichten Erl. I. 1834. S. 105. 1836. S. 78. 1837. S. 84. Frankf. 1843. I, S. 69. Ges. Werke VII, 287. — Zuerst gedruckt im Musenalmanach 1830. Buntes aus Ost und West, 2. Abteilung.

51.

S. 236. Aus Emir Mahmud Ben Jamin Ferjumendi.

Die Menschen, die dem Herren dienen,
Sie wandeln alle auf drey Wegen:
Die einen dienen ob der Welt,
Kaufmännisch treiben sie den Dienst;
Die andern dienen ihm aus Furcht,
Sie sind es, die auf Freyheit pochen;
Noch Andre trennen sich von beyden,
Verwerfen beyder Handlungsart,
Sie setzen sich zum Mittelpunkt,
Und drehen sich um ihre Achse.
Das ist der Weg, den diese wählen.
Beschaulich Leben sonst genannt.

Im Taschenbuch für Damen 1822. Gedichte, — fehlt in den Gedichten und Werken:

Die Knechte, die in unserm Haus geschaarten
Dienen dem Herrn in drey verschiednen Arten:

Die einen dienen ihm aus Eigennutz,
Sie suchen Brod in seinem Dienst und Schutz;
Die andern dienen ihm aus Furcht und Scheue;
Die wenigsten aus Lieb' und Herzenstreue.

Derselbe Gedanke weiter ausgeführt in der Weisheit des Brahmanen I. 1836. S. 116. (2, 25.) Ges. Werke VIII, S. 545. (11, 10.) Auswahl in einem Bande. Neue Ausg. S. 38. 5. Aufl. S. 42. (2. 10.)

52.

S. 239. Ebendaher.

Freunde, die mich traurig sahn,
Gaben diesen Text mir an:
Froh sey, denn im Weltenlauf
Baut verfallenes sich auf.

Seufzend sagte ich sofort
Ihnen dieses goldne Wort:
Nützet wohl dem todten Fisch,
Wenn die Fluth kehrt wieder frisch?

Im Morgenblatt 1821, Nr. 198, wiederholt im Taschenbuch für Damen 1822, fehlt in den Gedichten und Werken: wieder abgedruckt in Beyers Neuen Mitteilungen, Leipzig 1873, I. S. 246, woraus zu ersehen, dass der obige Text fast wörtlich beibehalten ist; denn es finden sich nur die Änderungen:

Z. 3. Sei vergnügt im Weltenlauf
Z. 4. Baut Zerfallnes neu sich auf.
Z. 6. Ihnen dieses andre Wort.
Z. 7. Nützt das wohl.

Man möchte eine Erklärung suchen, wie der Dichter, der doch wahrlich nicht nötig hatte, sich mit fremden Federn zu schmücken. dazu kam, sowohl die vorstehende Strophe, als den von Dr. Boxberger in seinen Rückert-Studien, Gotha 1878, S. 273 bezeichneten, bei Hammer S. 209 wörtlich so zu lesenden Vierzeilenspruch des Erbaulichen und Beschaulichen aus dem Morgenlande II, S. 139 (Spruch 24) in seine eigenen Gedichte aufzunehmen. Wenn er etwa, wie das aus seinen späteren Jahren bekannt ist, schon früher gewohnt war, seine Verse auf einzelne Blätter zu schreiben, so konnte er den Doppelvers aus Hammer:

„Man kann nicht leben ohne dass die Leute sprechen,
Nicht Rosen sammeln ohne dass die Dornen stechen“,

um zu sehen, wie er vierzeilig abgeteilt sich ausnehme, abgeschrieben. und bei der obigen Strophe die kleinen Besserungen abschreibend vorgenommen haben; diese Blätter gerieten dann unversehens unter seine eigenen Papiere und wurden später nicht mehr als blosse Abschriften erkannt. Ähnlich war es vielleicht bei dem nächstfolgenden Spruch:

53.

S. 315. Aus Mewlana Dschami.

Die Wolke regnet auf das Feld,
Was nützt sie, wenn auf's Meer sie fällt?
Dem Feld entblühen Grün und Rosen,
Das dumme Meer fährt fort zu tosen.

In der Urania 1822. Vierzeilen; fehlt in den Gedichten und Werken:

Die Wolke kam von Segen schwanger,
Und regnet über Meer und Anger,
Dem Feld entblühten Grün und Rosen,
Das dumme Meer fährt fort zu tosen.

54.

S. 319. Ebendaher.

Wer mit den Ahnen nur prahlt und nicht mit eigener Tugend,
Ist, wiewohl er es scheint, dennoch wahrhaftig nicht Mann.
Wenn ein Ast fruchttragenden Baums die Früchte nicht traget,
Gilt er als Fruchtzweig nicht, sondern als trockenes Holz.

Im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1822. Sprüche; fehlt in den Gedichten und Werken:

Wer mit seinen Ahnen prahlt,
Und mit eignem Werth nicht zahlt,
Ist ein unnütz dürr Stück Holz,
Auf seinen Vater Fruchtbaum stolz.

55.

S. 319. Ebendaher.

Bind' an den Nagel der Gier, Dschanû, nicht den Gaul des Gemüths an,
Denn die Bewohner der Welt binden den Esel so an.

Im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1822. Sprüche, fehlt in den Gedichten und Werken:

Bind' deine Seele, den edlen Zelter,
Nicht an die Scheuer, nicht an die Kelter,
Weil da das Volk zu allen Stunden
Hält seinen Esel angebunden.

56.

S. 386. Aus Mirsa Kassim.

Du leidest, wie ich sehe, Fürst der Kerzen,
Wie ich, viel Gram in diesem Haus der Schmerzen.
Ich seh', dass nimmer dir die Seele ruht,
Indess zu Asche dich verzehrt die Gluth.

Indess brennst du nur bis der Tag erwacht.
Ich, Armer! brenne hülflos Tag und Nacht.
Du hast von dieser Welt, der wandelbaren,
Wie ich, viel Ungerechtigkeit erfahren.
Dein Schmerz ist wie der meine kundgegeben,
Musst brennen so wie ich, wenn du willst leben.
Ein Vogel bist, der Blut und Feuer frisst,
Wesshalb dein Schnabel feurig blutroth ist.
Es nähret dich mit Gluth und Blut die Zeit,
Das sie statt Korn und Wasser dir geweiht.
Ein Salamander lebst in Flammen hell,
Das Feuer ist für dich des Lebens Quell.

In den Östlichen Rosen, Leipzig 1822. S. 465; in den Gedichten Erl. IV, S. 153 mit der Überschrift: „Die Kerze"; ebenso Frankf. 1843. II, S. 539 und Ges. Werke V, S. 359.

57.

S. 388. Aus Kemal Iba Gajass.

„Eines Tages liess ihn (den Dichter) Ibrahim Sultan Mirsa rufen, und fragte ihn, welche aus den vier orthodoxen Secten (Schafii, Hanbeli, Maleki, Hanefi) die beste sey. Er antwortete: O Sultan! Du sitzest hier in einem Saale, der vier Thüren hat, und bei was für einer Thür ich immer hereingehe, sehe ich immer den Sultan. Diese Antwort gefiel dem Sultan, der den Mewlana dafür reichlich belohnte."

Parabel 2, in den Gedichten Erl. I. 1834. S. 70. 1836. S. 51. 1837. S. 53. Frankf. 1843. I, S. 44. Ges. Werke IV, S. 308ff. (Morgenländische Sagen und Geschichten. 7. Vermischte Erzählungen.) Zuerst gedruckt im Frauentaschenbuch 1823.

58.

S. 388. Aus Molla Wahschi.

Was sagt der Herbst der Ros' ins Ohr,
Dass sie die Haube von sich wirft!
Es streut der Wind mit vollen Händen
Von Bäumen Blättergold herab.
Es fliegt in dieser Blätter Plündrung,
Wie Fledermäus' nach allen Seiten.
Auf finstern Tannen glänzt der Schnee,
Wie weisser Bund auf Inderscheitel.
Die Blätter sind mit Roth gefärbt,
Weil sie des Herbstes Sturm verschlangen.
Das Wasser trägt nun Silbertafeln
Wie Knaben die zur Schule gehn.

Es schaut die Nachtigall die Rose,
Gefallen von dem Thron der Herrschaft.
Aus Schnee trägt sie ein Leichentuch
Und heisst nicht mehr des Lebens Sänger.
Betrachte nur des Herbsts Verwüstung,
Und bringe purpurfarben Wein.
Such' alten Wein und junges Grün
Im zarten Flaum des Knabenfrühlings.
Sey leicht und heb' den schweren Eimer,
Der von dem Herzen hebt die Last.
Sey aufgeräumt mit Seelenfreunden.
Mit ihnen ist die Wollust süss.
O schöne Flasche! strahlst mir hell,
Wie Himmelsblau und wie Kanopus,
Wenn du uns mit Vergnügen kreisest,
So kreis't der Himmel uns nach Wunsch.
Gibts gröss're Lust als beym Gelage
Zu sitzen, und bey dir der Schenke!
Du feuchtest an mit Wein das Hirn,
Erhebst zum Himmel laut Geschrey.
Wenn bei den Trinkern kreis't das Glas,
So lächelt ihnen Wunscherfüllung,
Und vom Getümmel trunck'ner Sänger
Entträuft dem Himmelsauge Blut.
Die Trommel schmiegt sich ans Gesicht,
Die Flöte koset mit den Zungen,
Und Geigen weinen wie die Feinde,
Ereilt vom Pfeil des Weltbeherrschers.
Was Weltbeherrscher! gibt es denn
Auf dieser Welt noch seines Gleichen,
Ali, des Herrn, des Seyn's Vertreter,
Der diesen Weltenbau bewacht.

In den Östlichen Rosen, Leipzig 1822, S. 228, in den Gedichten Erl. IV, S. 167. Frankf. 1843. II, S. 550, beidemal mit der Überschrift: „Herbstbild“. — Ges. Werke V, S. 253 ff. (Ghaselen IV, 20.)

Es folgen nun schliesslich noch ein paar Nachträge, an denen zu erkennen ist, wie der Dichter oft nur an einzelne Hammer'sche Ausdrücke oder Sprüche selbständige Ausführung anschloss oder ihnen eine neue Wendung und Anwendung gab.

59.

S. 123. Aus Essireddia Achestegi.

Elephanten beugen Wälder,
Menschenkraft ist nicht Orkan.

Im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1822. Sprüche; fehlt in den Gedichten und Werken:

Elephanten brechen Wälder,
Menschen-Odem ist kein Sturm,
Doch er herrscht, dass zahm durch Felder
Wandelt der lebend'ge Thurm.

60.

S. 193. Aus Mewlana Dschelaleddin Rumi's zweitem Diwan.

Reiner Sofi, sag von Herzen Allah hu!
Treuverliebter, sag von Seele, Allah hu! u. s. w.

Ghasele I, 11 in den Gedichten Erl. II. 1836. S. 431. 1837. S. 417. Frankf. 1843. I, S. 614. Ges. Werke V, S. 200ff. (Ghaselen I, 11.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 11. — Hier benützte der Dichter den Refrain „Allah hu!" zu einer Hymne mit völlig anderem Inhalte, als in Hammer'schen Versen vorlag.

61.

S. 213. Aus Saadi.

Einer sprach einst zur Cypresse:
Keine Früchte bringst du mir.
Ihm zur Antwort gab die Hohe:
Freye kommen Nichts in Händen.

In der Urania 1822. Vierzeilen: fehlt in den Gedichten und Werken:

Einer sprach einst zur Zipresse:
Bringst du keine Früchte mir?
Ihm zur Antwort gab die Hohe:
Scheint die Schönheit keine dir?

62.

S. 281. Aus Rosten Chorjami.

Am besten ich versetz' mein Kleid für Wein,
Und wasche dann des Land's Register drein.

In den Östlichen Rosen, Leipzig 1822; S. 24 in den Gedichten Erl. IV, S. 76. Frankf. 1843. II, S. 480, beidemal mit der Überschrift: „Das Weinhaus". Ges. Werke V, S. 286ff.:

Manch Jahr ist's her, dass mein letztes Buch
Versetzt für rothen Wein ist.

63.

S. 390. Aus Molle Wahschi.

Vogel des Käfichts, o sag' nach welchen Fluren du schmachtest,
Solches Schmerzengestöhn welcher Beraubung es gilt?

Ghasele I, 27. in den Gedichten Erl. II, 1836. S. 444. 1837. S. 426. Frankf. 1843. I. S. 621. Ges. Werke V, S. 200 ff. (Ghaselen I, 27.) Zuerst gedruckt im Taschenbuch für Damen 1821. Mewlana Dschelaleddin Rumi 27.

O Vogel, der nach Freiheit girret,
Und den des Leibes Käfich irret.

Die Seele als Vogel angeredet auch in den Östlichen Rosen, Leipzig 1822, S. 456, in beiden folgenden hafisischen Vierzeilen, welche in den Gedichten und Werken fehlen:

Seelchen, wie du hier in Locken bist verstricket,
Schweigend musst du tragen das Verderben.
Nicht für kleine Vögelein im Netze schicket
Sich viel Weheklagen, wann sie sterben.

Da du zappelst in dem Netz, den Haaren,
Vogel! kann dir Niemand dein Geschick verbürgen,
Ob der Vogelfänger dich zu sparen
Denkt für einen Käfich oder zu erwürgen.

Gundelsheim.

Vermischtes.

Nachträge zu Landau's „Erdenwanderungen der Himmlischen".

I.

Von
Karl Reuschel.

Zu dem Aufsatze von Marcus Landau „Die Erdenwanderungen der Himmlischen und die Wünsche der Menschen" im ersten Hefte dieses Bandes der Zeitschrift erlaube ich mir einige Nachträge zu geben, ohne behaupten zu wollen, dass damit auch nur annähernde Vollständigkeit des Stoffes erzielt sei.

Im Grunde hat übrigens Bédier recht, wenn er meint, auf die Persönlichkeit, die Belohnungen und Strafen erteile, komme es nicht an, denn der Kreis der zur Untersuchung gelangenden Sagen und Märchen beschränkt sich auch bei Landau nicht auf den ursprünglichen Fall, in dem göttliche, überirdische Wesen mit den Menschen in Berührung kommen.

I. Zum Typus „Leinwandmessen als Belohnung" (S. 18) kenne ich noch folgende Formen:

1) Un miracle de Saint Martin (Denis Bressan, Petits contes populaires de la Bresse et du Bugey. Bourg 1897, S. 43 ff). Die Erfüllung des dringenden Bedürfnisses bei der habgierigen Frau hat die Entstehung des Flusses Sereine zur Folge.
2) Wallonia III. Bd., S. 170.
3) Haas, Rügensche Sagen und Märchen[2], Nr. 178; mit ätiologischem Ausgange wie 1); es wird die Entstehung der westlich von Rügen gelegenen Insel Hiddensee erklärt.
4) Luther, Werke, Erlanger Ausgabe V[2] 126, 10 ff, II[2] 264, 17 ff. Nur der unangenehme Teil der Geschichte wird erwähnt. An der erst genannten Stelle heisst es: Sie [die Bäuerin] bat unsern Herrn Gott, was sie zu morgens anhübe zu thun, dass sie es

den ganzen Tag möchte thun; sie meinet aber, sie wollt anheben, Geld zu zählen und den ganzen Tag Geld zählen. Da sie nun die Bitte von Gott erlanget hatte, fiel ihr des Morgens ein, sie wollt vor hingehen und, wie es die Schrift züchtig nennet, ihre Füsse decken, und kam also nicht zum Wunsch.

5) Luzel, Légendes chrétiennes, I. Bd., I[e] partie, n°. 3. Die geizige Frau muss immerfort beten.

II. Rückkehr in den status quo ante (S. 19): Wallonia II, 13 ff.

III. Christus verrichtet zum Danke Erntearbeit (S. 26): Luzel a. a. O. I[e] partie, n°. 6. (Vgl. Wallonia II, 184 f.)

IV. Geschichte vom Schmied aller Schmiede (S. 28) und vom Wiederjungglühen; Luzel a. a. O. II[e] partie, n°. 1; I[e] part. n°. 7. (Weitere Litteratur bei Luzel.)

V. Zu S. 30. Dem Schicksal Sodoms ähnlich ist das des bretonischen Ortes Escoublac (Dép. Loire-Inférieure), der durch Dünen verschüttet worden ist, der Volkssage nach aber deshalb dem traurigen Geschick verfiel, weil seine Einwohner dem lieben Gott und der Jungfrau Maria nicht Aufnahme gewährten. (Souvestre, En Bretagne, S. 120/1.) [Beiläufig sei auch an den bret. Volksglauben von der untergegangenen Stadt Ys erinnert. Souvestre, Les derniers Bretons (Ausg. v. 1866) S. 36/7, En Bretagne, 1. Aufsatz, Ernest Renan, Einleitung zu den „Souvenirs d'enfance et de jeunesse".] Auf die Sagen vom Untergang blühender Städte als Strafe für Gottlosigkeit und lasterhaftes Leben der Bewohner soll hier nicht eingegangen werden. — Eine neuere Sodomsage findet sich unter dem Titel „L'hospitalité refusée bei Sébillot, Littérature orale de l'Auvergne (Paris 1898) S. 237.

VI. Von besonderen Formen der Belohnungs- und Bestrafungssagen sei auf Wallonia II, 49 verwiesen (eine Frau, die einem Fremden (Gott) nicht hat Aufnahme gewähren wollen, stirbt) und auf Wallonia IV, 75 f. (Interessante Erklärung der Worte: Requiescat in pace.)

Zur Geschichte vom faulen Knecht und diensteifrigen Mädchen (S. 14) s. Reiser, Sagen, Gebräuche u. Sprichwörter des Allgäus, Bd. I, 451, 1.

Ausserdem vgl. Albert Meyrac, Contes du pays d'Ardennes (o. J.), S. 20 ff., und Théoph. Mongis, A travers genêts et bruyères (Récits saintongeois), Lyon et Paris 1894, S. 322 ff. Wallonia II, 112 ff. Reiser Ur. 452, 453. Bolte, Zs. XI, 66 ff.

Dresden.

Zu Philemon und Baucis im Drama.

II.

Von

Willem Zindema.

Eine weitere Dramatisierung der Sage (vgl. XIV, 39) findet sich in: „Pietje en Agnietje of de Doos van Pandora", Festspiel zur zweiten Säkularfeier der Utrechter Union 1779, von Onno Zwier van Haren. Im Anfang ist ein französisches Lustspiel: „La boîte de Pandore" von einem Ungenannten, gedruckt im Theâtre de la Foire Amst. 1726 (auch eine 2. Auflage, das. 1729, wird erwähnt), sehr frei übersetzt: dann aber geht der Verfasser seinen eigenen Weg. Als Pandorens Vorwitz alle Menschen dem Laster übergeben hat, bleiben nur ein junger Hirt Pietje und dessen Braut Agnietje der alten Einfalt und Tugend treu. Es bildet sich erst eine dörfliche, bald eine aristokratische Gesellschaft mit den beiden eigentümlichen Äusserungen des Hochmuts und Geizes, Neides und Hasses. Dann kommt der Krieg. (Hier bemerkt Busken Huet [Litt. Fantasien, Willem en Onno Zwier van Haren] sehr richtig, dass der Verfasser „vorhergesehen hat, was am Tage nach dem Sturze des ancien régime in Europa vor sich gehen würde"). Der General brüstet sich mit dem Beruf alles Unrecht zu beseitigen, und schlichtet einen Prozess, indem er das streitige Gut an sich nimmt und den (freilich offenbar parteiischen) Richter zum Trossknecht macht. Pietje muss das erbeutete Vieh hüten, wird aber von Streifzüglern überfallen und niedergeworfen. Während Agnietje an seiner vermeintlichen Leiche hinsinkt, schliesst der vierte Akt. Im fünften sind die beiden allein gerettet aus der Zerstörung, die der Zorn der Götter über die verderbte Menschheit gebracht. Sie finden in einer sumpfigen Einöde eine Hütte und eine Kuh, und versuchen sich vom Fischfang zu ernähren. Merkur, der unerkannt alles mit durchgemacht, erscheint ihnen als alter Bettler. Sie geben ihm alle Speise, die sie selber besitzen. Da zeigt er sich

als Gott und verspricht ihnen ein glückliches Greisenalter und Urenkel, die es allen Völkern zuvor thun werden in Mässigkeit, Fleiss und Redlichkeit und eben dadurch in Reichtum und Macht — die Bühne verwandelt sich und zeigt den Glanz der Vereinigten Niederlande (der freilich damals schon sich zu Abend neigte). Merkur schliesst mit einem Glückwunsch an das Publikum, wobei er allerdings auch die Mahnung, zur Einfalt und Tüchtigkeit der Ahnen zurückzukehren, nicht vergisst.

Wenn sich also dieses Festspiel auch nur in der selbstverleugnenden Gastfreundschaft dem verstellten Gotte gegenüber und dessen göttlichem Dank mit dem Philemon und Baucis-Stoffe berührt, ist doch dessen Benutzung unverkennbar.

Amsterdam.

Moritz von Sachsen auf der Bühne. [1])

Von

Theodor Distel.

Insbesondere seit dem Erscheinen des von Langenn'schen verdienstvollen Buches „Moritz ....“ (2 Tle. 1841) ist der, als 32jähriger Held endende Sieger von Sievershausen auch dramatisch, freilich dabei — ohne zwingende Gründe — fast durchweg mehr oder weniger ungeschichtlich behandelt[2]) worden. Gegenwärtig arbeitet Brandenburg am zweiten (1, 1898) Bande über diesen grössten Wettiner. Seine gediegene, das Feld schliesslich gewiss erobernde Forschung und Darstellung hat aber eine Dresdener Dichterin (Meinhold) in Manneskleidern noch nicht mit benutzen können, als sie, bei Gelegenheit des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs Albert von Sachsen (23. April 1898), mit ihrem Bühnen-Moritz hervortrat. Jeder künftige Dramatiker dieses gewaltigen Stoffes hat vor allem den ehrlichen Ehrbriefen[3]) der „geheimnisvollen Natur“, wie Ranke[4]) den albertinischen Kurfürsten u. a. kennzeichnet, und dessen denkwürdigem Soldatentestamente[5]) mit zu folgen! Kann es wohl schönere Scenen geben, als z. B. ein Moritz und sein „herzliebes Weib“ beim — Birnenbraten sich ergötzend[6]) und die, während des Testamentsaktes, über dem im Feldzelte untergehenden Sieger aufgehende Sonne? —

Blasewitz.

---

[1]) Vgl. S. 382.

[2]) Ein früheres Moritz-Schauspiel von Herrmann wird z. B. im „Mitternachtblatte“ 1829, Nr. 156 erwähnt.

[3]) Man vgl. Distel im „Archive für die sächsische Geschichte“ 2. F. VI. (1880), 133, n. 54 (i. Verb. m. 138, n. 65) und 141 2. Die Gegenschreiben Agnes' sind — leider! — nicht auf uns gekommen.

[4]) „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation“ V. (1843), 327 f.

[5]) Vollständig veröffentlicht nur (Anm. 1) a. a. O. 117 f.

[6]) Eigenhändiges Schreiben, d. d. Barby, 1. Oktober 1550.

Zum mingrelischen „Siegfriedsmärchen“.

(Zs. XIII, 399 ff.)

Von

Karl Reuschel.

Den Zusammenhang des sog. mingrelischen Siegfriedsmärchens mit dem Nibelungenlied hat bereits H. Gaidoz (Mélusine, tome IV, p. 68) geleugnet. Er sagt bei Gelegenheit einer Besprechung des Buches: Contes et Légendes du Caucase, traduits par M. J. Mourier, Paris. Maisonneuve 1888: „Une des épisodes que nous avons été le plus étonnés de rencontrer au Caucase ressemble à celui de Brunhilt, vaincue par Sivrit et se vengeant sur son mari Gunther; mais cette ressemblance n'indique pas pourtant, à notre avis, ni un emprunt, ni une origine commune, car il a pu se rencontrer plusieurs fois qu'un prétendant, au-dessous de la tâche imposée, se fît aider par un ami complaisant et plus fort.“ Als Mouriers Quelle wird Prof. Tsagarellis Sammlung angegeben, die auch Wardrop benutzt hat.

Dresden.

Besprechungen.

ANTON E. SCHÖNBACH: Studien zur Erzählungslitteratur des Mittelalters. I. Die Reuner Relationen (139 S.). II. Die Vorauer Novelle (94 S.). Wien 1898. 1899. (S.-A. aus den Sitzungsberichten der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Classe, Bd. 139 und 140.)

Der Kern der ersten Abhandlung ist die Veröffentlichung zweier lateinischer Erzählungen, die, etwa zwischen 1185 und 1200 entstanden, im frühen Beginn des 13. Jahrhunderts in einem Pergamentcodex des Cistercienserstiftes Reun bei Graz mit schöner, grosser, französischer Schrift aufgezeichnet worden sind. Die erste ist eine „historia miraculosa de duobus sociis“ und berichtet von den Schicksalen zweier eng befreundeter Klosterbrüder, die der strengen Zucht überdrüssig, zusammen entfliehen, sich der Magie ergeben und ein wildes Genussleben führen. Kurz bevor der eine in Verzweiflung stirbt, verspricht er dem andern auf dessen Bitte, ihm innerhalb eines gewissen Termins zu erscheinen und über sein Los nach dem Tode zu berichten. Das geschieht, und der Überlebende wird durch die Schilderung und den Anblick der schrecklichen Qualen seines Gefährten zur Reue, Busse und Rückkehr ins Kloster bewegt. Die zweite Geschichte „de juvene regio a socio occiso“ berichtet, wie einem Mörder nach aufrichtiger Reue unter den merkwürdigsten Wunderereignissen Absolution zu teil wird. Während die zweite Erzählung nur ganz kurz behandelt wird — vor allem wird eine grosse Anzahl von Zeugnissen über die Verbreitung der einzelnen Motive beigebracht —, bildet die erste den Gegenstand einer sehr eingehenden Untersuchung. Schönbachs glänzende Kenntnis der geistlichen Litteratur des Mittelalters befähigt ihn, den internationalen Stoff durch Jahrhunderte zu verfolgen, seiner Entstehung und seinen Wanderungen und Wandlungen infolge historischer und tendenziöser Einflüsse, die sich seiner bemächtigen, nachzugehen und noch weit über die vorliegende Fassung hinaus zu begleiten. — Als zwei wertvolle Exkurse, die sich im Laufe der Untersuchung ergaben, sind die ausserordentlich reichhaltigen Ausführungen über die Nekromantie, besonders in Toledo (S. 79—86), und die lichtvolle Darstellung des Verhältnisses zwischen den Cluniacensern und Cisterciensern besonders hervorzuheben.

Das zweite Heft enthält den hergestellten Text nebst dem getreuen Abdruck der Handschrift der „Vorauer Novelle“, d. i. einer mittelhochdeutschen poetischen Bearbeitung der ersten Reuner Relation, von der leider nur der Anfang (649 Verse) erhalten ist. Vorausgeht auf den ersten 41 Seiten eine genaue Beschreibung der Sammelhandschrift, die ausser diesem Gedicht im wesentlichen lateinische Predigten enthält. Hinter dem Texte folgen dann Untersuchungen über Schreiber und Dichter, Versbau und Stil, aus denen sich ergiebt, dass das wertvolle Bruchstück als ein alemannisches Werk eines hochgebildeten und sprachgewandten Mannes — Laien oder Geistlichen — anzusetzen ist, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter dem Einfluss Gottfrieds von Strassburg geschrieben hat.

Zu den Bemerkungen über das fast moderne Naturgefühl bei Petrus Venerabilis (I, 94/5) erlaube ich mir ganz beiläufig auf zwei vielleicht nicht uninteressante, ungefähr gleichzeitige Parallelstellen aus Saxo Grammaticus hinzuweisen, die beide der Hamletgeschichte angehören. Buch III, S. 86 (ed. Holder) heisst es; „Insula erat medio sita pelago, quam pirate [i. e. Horwendillus u. Collerus] .... obtinebant. Invitabat duces iocunda littorum species: hortabatur exterior locorum amenitas interiora nemorum verna perspicere, lustratisque saltibus secretam silvarum indaginem pererrare.“ Ferner S. 87: „Neque enim eis aut mutui occursus novitas, aut vernantis loci iocunditas, quo minus inter se ferro occurrerent, respectui fuit“. Ganz ähnlich wie in dem von Schönbach angeführten Briefe lesen wir dann IV, 102: „[Amlethus] ingressus Scottiam, cum haud procul regine penatibus abesset, recreandorum equorum gracia iunctum vie pratum accessit, ibique, loci specie delectatus, quieti consuluit, iocundiore rivi strepitu somni cupidinem provocante, ordinatis, qui stacionem eminus observarent.“ (In meiner Übersetzung des Saxo, Berlin 1899, stehen die Stellen S. 138, 140 u. 163.)

Breslau. Hermann Jantzen.

Kurze Anzeigen.

Die von J. Fath im Vorwort zu seinem „Wegweiser zur deutschen Litteraturgeschichte“ (Bibliographischer Grundriss für Vorlesungen und zum Selbststudium. I. Teil: Die älteste Zeit bis zum 11. Jahrhundert. Würzburg, Stahel'sche Verlagsanstalt, 1899. VIII, 90 S.) ausgesprochene Aufgabe, dem Lernenden als Führer zu dienen und den Lehrer zu entlasten, erfüllt das Büchlein nicht in ausreichendem, befriedigendem Masse, da manches, darunter Wichtiges, fehlt und das Gebotene unter einer allzugrossen Fülle entstellender Druckfehler leidet. Da hier für nähere Ausführungen nicht die geeignete Stelle ist, verweise ich nur auf Seemüllers Besprechung im „Anzeiger für deutsche Altertümer (XXVI, 1900, S. 79).

Breslau. Hermann Jantzen.

